



Calder

La sculpture en mouvement

ARNAULD PIERRE

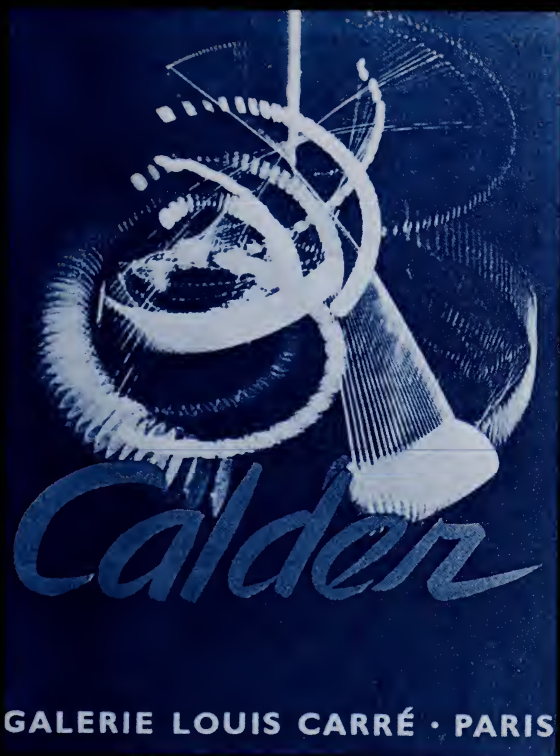
37
8
6

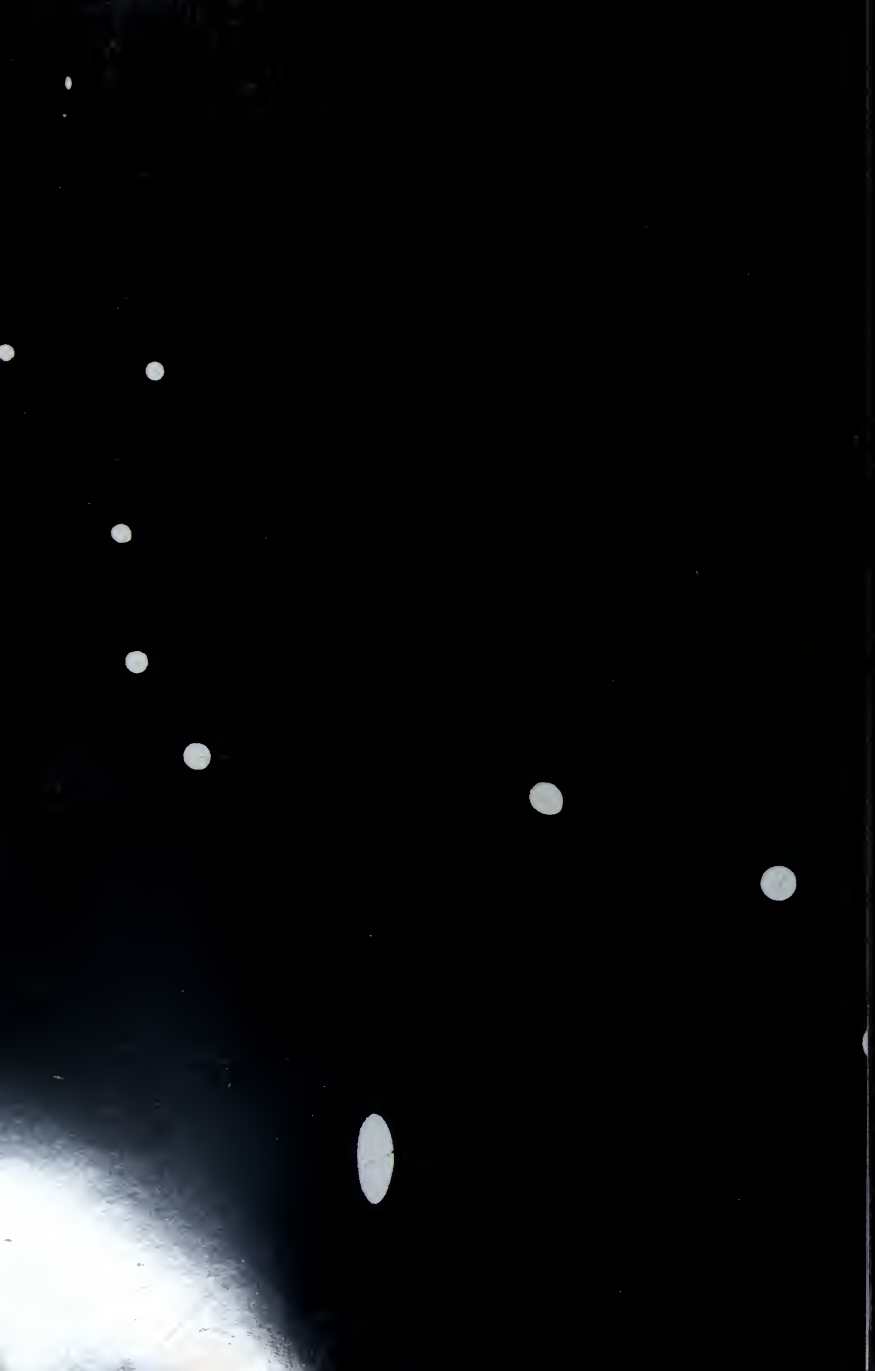
BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

«J'ai toujours été attiré
par le système de l'univers
comme modèle.

Les corps en suspension
dans l'atmosphère me fascinaient
– j'ai donc fait
mon premier mobile.»

Calder, 1951





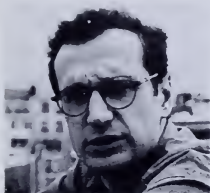












Arnauld Pierre, né en 1967, a soutenu en 1995 une thèse de doctorat en histoire de l'art sur l'œuvre d'Alexander Calder (Université Paris-Sorbonne). Il est l'auteur d'études sur l'art abstrait

– Mondrian, Kupka, Héliou – et sur Picabia (*Cahiers du MNAM, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français ...*).

Il est également membre associé du Comité Picabia.

Il vient d'organiser avec le Musée de Grenoble l'exposition *Histoires de blanc et noir* (mai-sept. 1996) et participe au catalogue de l'exposition *Calder* du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il enseigne actuellement l'histoire de l'art à Paris IV.

*Tous droits de traduction
et d'adaptation réservés
pour tous pays*

© Gallimard/Paris-Musées 1996

© ADAE 1996 pour l'œuvre de Calder

Édition Gallimard 1996

N° de dépôt légal : 76474

Imprimé en France 07-053383-2

ISBN 2-07-090031-3 87 900-313-X

Éditeur : Gallimard, 10, rue Jomart,

CALDER

LA SCULPTURE EN MOUVEMENT

Arnauld Pierre



DÉCOUVERTES GALLIMARD
PARIS-MUSÉES
SCULPTURE



Pour qui aime à chercher dans l'enfance des artistes les signes avant-coureurs de la vocation, les premières manifestations du génie, celle de Calder pourrait fournir un exemple d'école. Mais les ingénieux bricolages de l'enfance ne s'accordaient guère à la conception et à la pratique de l'art dans la tradition familiale. Comme son grand-père, comme ses père et mère, Calder sera bien artiste, mais selon une tout autre définition et en suivant d'autres voies.

CHAPITRE PREMIER NAISSANCE D'UN ARTISTE

FOR

NB237

.C28

P53

1996

L'inspiration du cirque domine la première grande époque créatrice de Calder, et toutes ses formes d'expression – dessins, fils de fer, jouets et bois.



Une dynastie d'artistes

Alexander Calder, né à Philadelphie en 1898, est issu d'une lignée de talentueux artistes officiels. Son grand-père, Alexander Milne Calder (1846-1923) était né à Aberdeen, en Ecosse, d'un tailleur de pierre local. Installé dès l'âge de vingt-deux ans à Philadelphie, il y fit une brillante carrière, jalonnée de commandes publiques, comme celle du monumental *William Penn* qui domine toujours la ville, au sommet de la tour du City Hall. Quand l'art se fait chez Milne Calder inventaire des formes du vivant, dans un esprit naturaliste, il est chez son fils, Alexander Stirling Calder (1870-1945), nécessaire rédemption de la nature cruelle et doit, par conséquent, s'en montrer supérieur. Cet art devait se mêler d'influences symbolistes très «fin-de-siècle»; il y parvient à une expression très réussie du mouvement, et fournira lui aussi de nombreux monuments publics.

Ses enfants, Alexander

(renommé Sandy) et Margaret (dite Peggy, née 1902-1996) posent pour lui ainsi que pour leur mère, le maître Nanette Lederer, apprenant vite l'odeur du plâtre mouillé et de la térébenthine.



Autoportrait en enfant industriel

Alexander s'est représenté à l'âge de neuf ans en plein exercice de son activité favorite : le bricolage. Sur ce dessin enfantin figurent des outils parfaitement identifiables (scie, chignole, marteau, pince). Il résume à lui seul une bonne partie de l'enfance de l'artiste, presque entièrement tournée vers des activités fabricatrices et industrielles d'où sortent de multiples objets, supports des jeux les plus divers ou cadeaux destinés aux membres de la famille.

En reconnaissance de ses talents, ses parents lui allouent son premier atelier : «J'ai reçu mes tout premiers outils et l'on m'a réservé la cave avec son soupirail comme atelier. Ma mère et mon père m'encourageaient à construire des objets moi-même – ils aimaient les choses faites avec les

A gauche, le père de Calder pose devant le modèle de *La Fontaine de l'énergie*, un des monuments les plus en vue à l'Exposition universelle de San Francisco, en 1915. Alexander et sa sœur, que l'on voit en bas avec leur mère et une amie, ont souvent posé pour leurs parents. Calder avait quatre ans quand son père a modelé *Man Cub* (ci-dessous).



moyens du bord.» En fabricant ses jouets, Calder s'exerçait déjà à une démiurgie plutôt qu'à un simple usage, selon la distinction avancée par Roland Barthes dans son texte sur les «Jouets».





Ces pratiques ayant survécu au passage de l'enfance à l'adolescence dénotent bientôt une aptitude aux métiers de la technique et de l'industrie. Il n'est pas encore question de l'art, mais d'études d'ingénieur. «Non, je n'avais pas du tout envie de devenir sculpteur à ce moment-là. Ni peintre.» Lorsque Calder entre, à l'automne 1915, au Stevens Institute of Technology pour préparer pendant quatre années un diplôme d'ingénieur en mécanique (*mechanical engineer*), sa voie semble toute tracée, bien loin de la tradition artistique familiale.

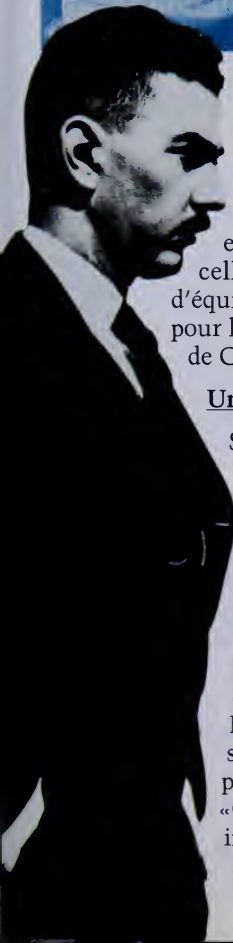
Au Stevens Institute

«Savoir faire, aussi bien que connaître» : la devise qui ouvre le livret de l'étudiant du Stevens Institute traduit la philosophie pédagogique de l'établissement. On y demande de toujours soumettre à la pratique et à l'observation les données abstraites fournies par la science – la mécanique – qui étudie le mouvement, les forces qui le produisent, et l'équilibre des corps. Le programme du Stevens Institute prévoyait de nombreuses salles de laboratoire, pour répéter les expériences en atelier, pour se familiariser avec la manipulation des matériaux de construction et des outils, pour les mettre en œuvre. On peut

La précision avec laquelle le jeune Alexander a représenté ses outils est étonnante : il connaît l'usage de chacun d'eux. Peggy raconte : «Ses poches étaient toujours remplies de choses et d'autres : bouts de ficelle, morceaux de bois inhabituels et intéressants, verre ou cailloux. Il présentait ses trésors aux heures des repas : "Regardez ce que j'ai trouvé!"» Dans la plus pure tradition pionnière, les parents de Calder privilégiaient le *hand-made* et le *home-made* au point de l'ériger en vertu.



L'ingénieur John Perry, dans son livre *Applied Mechanics*, recommande aux élèves du Stevens Institute, affirme que «les jeunes techniciens doivent couper et limer les métaux, tailler et raboter le bois. Rien qu'en apprenant comment on tient un ciseau ou comment on redresse un fer, on est porté à réfléchir sur les propriétés des matériaux et sur les effets des forces», et l'auteur ajoute que «les enfants de la campagne, qui fabriquent eux-mêmes leurs jouets, ont un grand avantage sur ceux des villes, qui les achètent tout faits.» Calder saura bientôt profiter de l'acquis de cette culture pragmatique pour élaborer une pratique artistique originale. Mais dans un premier temps, il ne se veut que peintre. Ses sujets sont ceux de la ville et des loisirs modernes, comme le sport. Sa toile sur la boxe (en haut) a été peinte au gymnase du Madison Square Garden à New York, pendant les entraînements : «Les séances de *shadow-boxing* étaient interminables et finissaient par vous envoûter. Bientôt j'apportai une toile devant le balcon qui dominait la salle.»



ainsi évaluer ce qui a pu compter pour Calder dans cette formation à la fois théorique et technique : son pragmatisme, son aspect opératoire, son usage de notions à mi-chemin entre l'abstraction mathématique et le monde le plus concret, comme celles de force, de mouvement et d'équilibre, qui font désormais partie, et pour longtemps, de l'univers conceptuel de Calder.

Une vocation tardive

Son diplôme d'ingénieur en poche, Calder a surtout fait montre d'une remarquable incapacité à se fixer.

En près de quatre années, il n'occupe pas moins d'une douzaine d'emplois différents, n'ayant progressivement que peu à voir avec sa formation initiale. Dans une période creuse, en 1922, il prend des cours de dessin chez un peintre de New York, Clinton Balmer. C'est soudain la seule occupation qui parvienne à tromper son ennui : «Cela m'intéressait énormément, infiniment plus que toutes mes autres entreprises depuis l'université



THE BENCH



DRAWING BY SANDY CALDER

SO THIS IS MIAMI

NEW MASSES

VOLUME 1 JULY 1928 NUMBER 3

y est l'élève, entre autres, de George Luks et de John Sloan, et devient à son tour peintre réaliste de la scène new-yorkaise.

Les années Art Students League

«Il a pris tout New York comme sujet», s'exclame Peggy, sa sœur, dans ses mémoires. Calder peint dans un grand état de fébrilité, parcourant la ville, de jour comme de nuit, à la recherche de motifs. Peggy reçoit une lettre d'une amie, qui vient de rendre visite au jeune artiste : «Tu serais étonnée par la quantité de travail qu'il abat, des dizaines de grandes toiles empilées un peu partout [...], des scènes de rue, des bagarres, quelques visages et des personnages, énormément de dessins, d'habiles caricatures [...]. Il a fait la *Democratic Convention* – une chose très difficile à attaquer comme tu peux imaginer avec toute cette foule en mouvement et ces couleurs vives et brillantes. » L'impatience de Calder devant le motif, la rapidité de travail se traduisent par une *dé-involunté technique* que réproche sa mère, qui écrit à Peggy : « son œuvre est pleine d'enthousiasme, mais elle manque tellement de

– et j'ai suivi assidûment les cours. » Un peu plus tard, alors qu'ils dessinent ensemble sur le motif, il finit par avouer à sa mère qu'il veut devenir peintre. Sa résolution prise, Calder s'inscrit en septembre 1923 à l'Art Students League de New York, qui passait pour dispenser un enseignement libéral et peu contraignant, dominé par les représentants de l'*ashcan school* (école de la poubelle), adeptes d'un réalisme outré appliqué à des sujets à connotation sociale ou politique. Calder



THE WATER HOLE

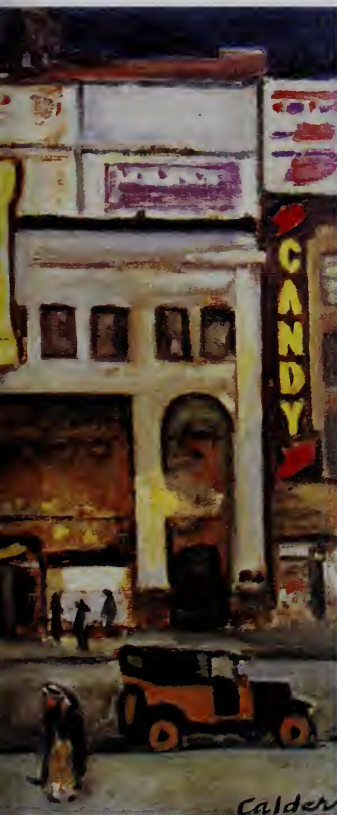


“CANDY en bleu... SODAS en vert... On ne sait plus ce qu'on doit penser, dire, voir, croire, chiquer, boire, fumer. SODAS en vert... CANDY en bleu...” Ce passage de Paul Morand (*New York*, 1929), pourrait décrire la toile *Candy* (ci-dessus).



SIESTA

Calder



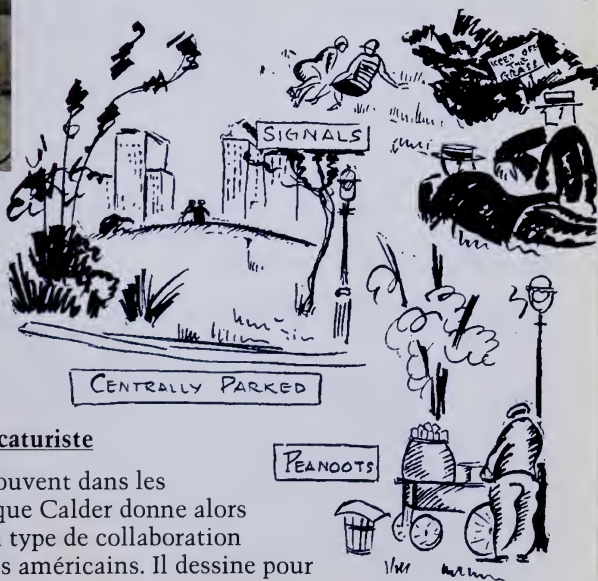
connaissances que je n'ai pas saisi au premier coup d'œil. Et bien sûr, je n'accepte pas volontiers cette très moderne laideur. [...] Sandy prend une grande toile et peint dessus mais ne va jamais jusqu'au bout des choses. Nous devons être patients.» Calder expose en 1925 et 1926 aux salons de la Society of Independent Artists, fief des artistes de l'*ashcan school*. Il y montre un jour *The Stiff* («*Le Macchabée*»), une toile dont la crudité et le sujet (des étudiants en médecine disséquant un cadavre) font sursauter les échetiers. Cette «leçon

«Je devenais passablement adroit pour représenter les lumières artificielles», s'est souvenu l'artiste. Ses nombreux dessins et caricatures (ici pour *New Masses* et pour la *National Police Gazette*) montrent une disponibilité de tout instant envers le spectacle de la ville. Dès 1926, il écrivait : «L'activité constante est ce que l'on peut prescrire de mieux pour n'importe quelle sorte de dessin. Emportez pinceau et papier avec vous à tout moment. Et utilisez-les. Ne soyez pas gênés. Dessinez dans les transports publics.»

d'anatomie» d'un nouveau genre illustrait bien la liberté de ton de Calder et un état d'esprit typique de l'école réaliste new-yorkaise dans l'entre-deux-guerres.

Calder humoriste et caricaturiste

Ce ton et ce style se retrouvent dans les nombreuses caricatures que Calder donne alors aux journaux, suivant un type de collaboration fréquent chez les réalistes américains. Il dessine pour



la *National Police Gazette*, journal consacré à l'actualité des sports et des spectacles, de petits reportages en demi-page sur les événements sportifs et mondains, le cirque, le cinéma, les divertissements...

Il y applique son style le plus elliptique, le plus rapide, le plus mouvementé. Les légendes dont la rédaction de la revue agrmente les dessins de Calder insistent sur leur valeur d'instantané, et les appellent *action sketches*. «Les sujets de ces dessins impressionnistes ont été pris au vol [*on the fly*]», comme l'indique

le commentaire accompagnant des dessins rapportés d'une promenade à Central Park. Peintures, dessins et caricatures reflètent tous la même avidité envers le quotidien, le même œil toujours ouvert sur le spectacle du monde extérieur.

Un petit précis d'art réaliste : «Animal Sketching»

Cette attitude a produit le premier chef-d'œuvre de l'artiste, et l'une de ses œuvres les plus significatives. En 1926, Calder tire de ses nombreuses observations d'animaux aux zoos du Bronx et de Central Park un petit manuel, *Animal Sketching*, qui rassemble un certain nombre de conseils et de recommandations sur la façon de capter

INTRODUCTION .

ACTION . .

RHYTHM—SEALS

CATS . .

DOGS . .

THE ELEPHANT

BIRDS . .

MONKEYS . .

THE DEER FAMILY

HORSES . .

CARICATURE . .

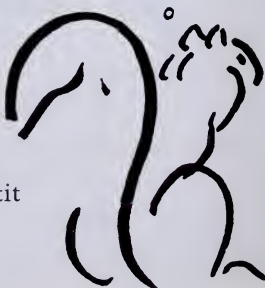
POSE . .

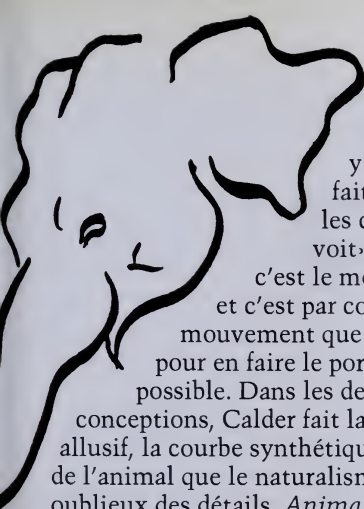
COWS . .

ANIMAL INSTINCT

THE LION .

Les préceptes contenus dans *Animal Sketching* préconisent l'analyse du mouvement, et la rapidité de l'artiste. «La caricature est un moyen d'étude efficace. [...] Cependant, ne laissez pas la caricature prendre le contrôle de tous vos dessins. Caricaturez l'activité autant que l'animal.» «Quant un animal se déplace rapidement, ou bouge de telle façon que vous ne vous attendez pas à ce qu'il retourne à sa position d'origine, laissez ce que vous avez dessiné et commencez un nouveau croquis. Utilisez une grande feuille de papier et faites de petits dessins. Vous devez travailler rapidement et on gagne beaucoup de temps à changer avec les mouvements de l'animal. Ne vous préoccupez pas d'avoir vos dessins à l'endroit ou à suivre. Continuez à transmettre rapidement vos impressions des mouvements de l'animal.»





par le dessin la vie animale. Une injonction y domine : celle qui est faite à l'artiste de «dessiner les choses comme il les voit». Ce que voit Calder, c'est le mouvement de l'animal, et c'est par conséquent à capter le mouvement que l'artiste devra s'entraîner pour en faire le portrait le plus fidèle possible. Dans les dessins qui traduisent ces conceptions, Calder fait la preuve que le trait allusif, la courbe synthétique disent mieux la vérité de l'animal que le naturalisme le plus précis, le moins oublieux des détails. *Animal Sketching* prône un autre réalisme, dont la condition – et la garantie – de la justesse passe forcément par l'intégration du mouvement. La découverte fondamentale de Calder à la fin de sa période de formation, c'est donc celle

«L'éléphant a été adopté comme emblème d'un de nos grands partis politiques [le parti conservateur] pour plusieurs raisons. Il a un profil sagace et un œil astucieux et sa peau et sa bedaine flasques font penser aux vêtements et à la figure de certains de nos politiciens d'autrefois bien connus. [...] Etudiez l'éléphant, si l'opportunité s'en présente. Vous y découvrirez un sujet fascinant et, peut-être, bien plus beau que vous ne le réalisiez d'abord.»

Calder, *Animal Sketching*, 1926

• BIRDS •

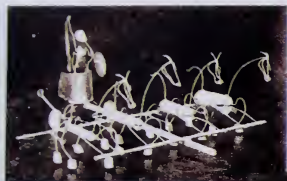
As a rule it will take many rapid sketches of a bird in motion to get one that correctly records the action, but one such drawing is worth the trouble. The pelican swallowing a bit of fish, the goose preening its feathers and the introspective owl waiting patiently for the night—all are difficult but worthy subjects.



[22]



[23]



I. CHAR ROMAIN

Les enfants ont le sens de la caricature, rien ne les amuse tant que la déformation vaine des choses communes, que l'exagération de leurs traits.

Et les jouets qui leur sont le plus chers sont précisément ceux qui les font rire et qui, sans jeu de mots, sont bien amusés.

Alexander Calder, peintre humoriste, l'a bien compris qu'à lui, son humour à la portée des intelligences enfantines dans ses jouets en fil de fer.

Qui en fil de fer et en bois tout simplement. Point besoin de machines pour les fabriquer. Des mains un peu habiles et c'est tout.

Mais regardons-les fonctionner. Car ils sont amusés.

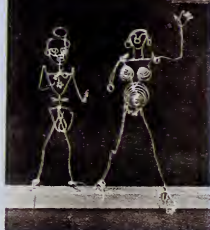
Ce cheval a la silhouette si bien dessinée, court le trot dans un mouvement saisissant de vérité. La langue de ce quadrupède attelé au char romain est enroulée, s'agit comme une vraie pie, et cette vache, dodécaédrique de la tête, vous fait chercher le train qu'elle regarde paquer. Mais voici des acrobates. L'un fait le pont périlleux et retombe sur les autres, les autres font, au trépas, le travail ardu.

La lassitude et l'observation de Calder ont été d'autres jouets aussi drôles et aussi vivants.

Nous les verrons sans doute, à la rentrée, réunis avec ceux-ci dans une exposition.

LES JOUETS DE CALDER

LA VACHE



JOSEPHINE BAKER ET LE BOXEUR

LES ACROBATES



LES CHEVAUX



LE CANARD

LE HERON ET LA PIE
Le corps du héron
est fait d'un seul
point de torsion

Dans l'emploi du temps de Calder, la fabrication des jouets empiète peu à peu sur la peinture. «Nous avons un temps magnifique, et je vais bientôt aller peindre dehors. Quand je suis dans ma chambre je ne peux penser à rien d'autre qu'aux jouets», écrit-il à ses parents au début de l'année 1927. Calder pense que ses jouets pourraient être commercialisés et lui rapporter de quoi financer son art. Même quand la lassitude se fait sentir et que les commandes tardent à venir, malgré les échos dans la presse (ci-contre), il ne cesse d'être confiant en ses créations : «Les jouets commencent à m'ennuyer, je les ai tellement montrés, bien que je sois quasiment certain – plus que jamais – qu'ils sont très ingénieux.»

du lien indissociable qui s'établit entre réalité et mouvement, deux notions dont il affirme l'interdépendance et le nécessaire concours dans la transposition artistique. A la veille du départ pour Paris, elle annonce les préoccupations de la maturité de Calder et ouvre une voie à l'œuvre en devenir.

Un Américain à Paris

«Paris semblait être l'endroit rêvé d'après les récits de ceux qui y avaient été, et je décidai que j'aimerais m'y rendre aussi.» Calder embarque alors sur un cargo anglais et, via Londres et Le Havre, arrive en juin 1926 dans la capitale française – où il vivra jusqu'en 1933 de manière intermittente, partageant son temps



avec les Etats-Unis. Il n'y change guère ses habitudes : il peint, dessine dans la rue et les cafés, et la caricature continue à lui fournir des ressources d'appoint. Il se remet aussi à la fabrication de jouets articulés, dans l'espoir de quelques ventes. Il en expose plusieurs au début de l'année 1927 au Salon des Humoristes, dont le catalogue annonce «un ensemble comprenant : éléphant, girafe, porc, hippopotame, clown, chien, cheval». Un journaliste des *Echos des Industries d'Art* met en avant «le sens de la caricature» qu'ils révèlent, et le réalisme de leurs mouvements : «Ce cheval à la silhouette si bien dessinée court le galop dans un mouvement saisissant de vérité.» C'est finalement un industriel du Wisconsin qui accepte de produire et de commercialiser une série d'*action toys* dont un prospectus publicitaire vante le «mouvement proche du vivant.»

La fabrication de ces jouets ne tarde pas à entraîner l'invention des premières figurines qui vont composer le célèbre *Cirque* miniature. Calder a sans doute pris conscience de la logique propre de ses petites constructions en les présentant à de possibles acheteurs : puisqu'il fallait les montrer et les faire fonctionner, il a tout naturellement dû être amené à ébaucher de petites mises en scène, à passer ainsi progressivement de la présentation à la représentation – au spectacle.

En 1929, Calder offre à Paul Fratellini, l'aîné du célèbre trio de clowns qui se produisait à l'époque à Médrano, un agrandissement du basset articulé (ci-dessous) de son *Cirque* miniature. Aussitôt l'animal est inclus dans les numéros du clown. «Votre chien va bien, je l'ai mené en Allemagne où il a eu beaucoup de succès», écrit-il à Calder peu après. Le chien de Calder n'en était qu'au début d'une longue carrière : à la mort de Paul Fratellini en 1940, son frère Albert en hérita et il parut pour la dernière fois en piste avec lui en 1953.



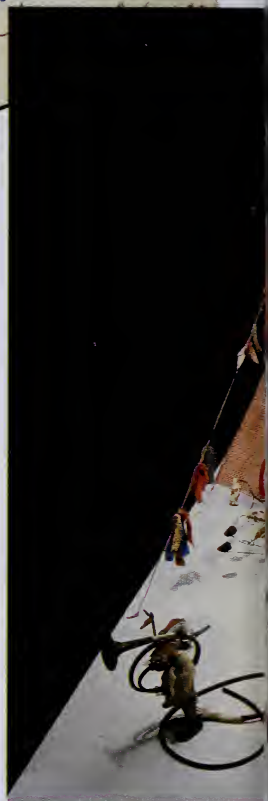
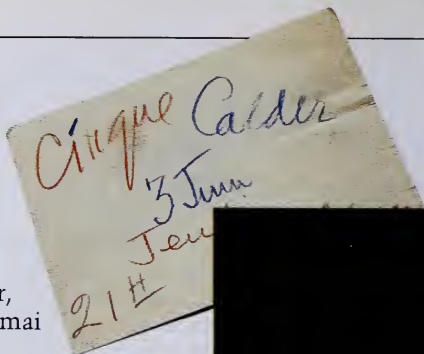
«Le plus petit cirque du monde»

Le bruit court vite qu'un ingénieur Américain a reconstitué chez lui un véritable spectacle de cirque, au moyen de figurines articulées qu'il manipule lui-même. Le renommé critique de cirque et de music-hall, André Legrand, dit Legrand-Chabrier, en parle le premier dans *Patrie* du 6 mai 1927, puis dans *Candide* du 23 juin.

Il voit ce qui rattache encore le *Cirque* de Calder au jouet, mais le professionnel qu'il est admire et s'étonne du réalisme de la reconstitution :

«Tout cela combiné et équilibré selon les lois de la physique en action telle qu'elle permet les miracles de l'acrobatie de cirque.»

Pendant l'année 1929, le *Cirque* s'augmente considérablement, jusqu'à atteindre sa taille presque définitive : près de deux cents figurines avec leurs nombreux accessoires. Les représentations de mieux en mieux organisées, annoncées par de cocasses



Dans cette *Scène de cirque* (à gauche), le fil de fer décrit moins les formes qu'il ne traduit le mouvement et l'élan dont il naît. Ses lignes dessinent des motifs calligraphiques : ce ne sont plus des formes, mais des signes d'énergie.

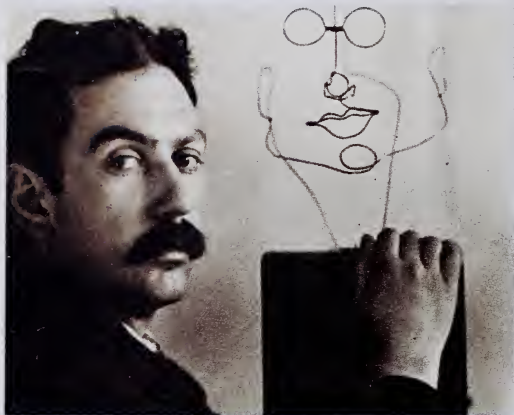
invitations linogravées qui parodient les lettres éclatantes des affiches de cirque, quittent leur caractère confidentiel – plusieurs dizaines de personnes y assistent parfois, que Calder installe sur des bancs de fortune. «Le plus petit cirque du

“Nos pistes trop bien installées nous ont fait perdre le sens du provisoire, du fragile, du miraculeux qui est un des grands



monde», comme l'appelle un journaliste, a trouvé son public. La frange la plus avertie de ce public a bien vu que le *Cirque* ne se réduisait pas à sa seule dimension ludique, ni même à sa prodigieuse ingéniosité technique et à ses «trucs» d'une remarquable intelligence : ceux-ci permettent d'intégrer le mouvement réel et se mettent ainsi au service d'une plus grande fidélité à l'observation. Plusieurs comptes rendus contemporains ne manquent pas de souligner

charmes du cirque», regrette en 1931 Pierre Bost, historien du cirque. Ce charme, le public de Calder pouvait le retrouver dans la construction sommaire de son chapiteau et le pauvre aspect de ses figurines.

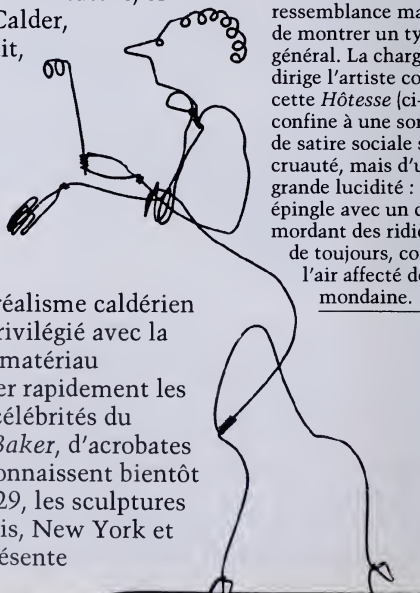


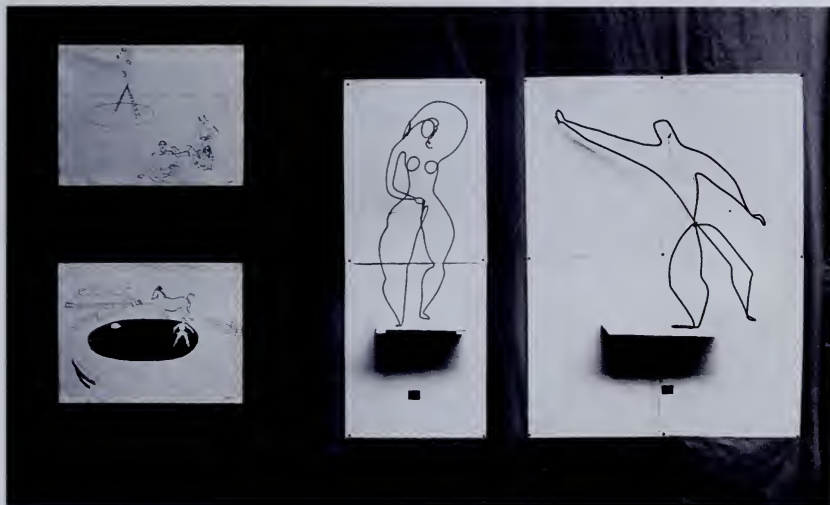
l'«extraordinaire vérité d'observation» dont fait preuve l'artiste et l'«exactitude frappante d'attitudes et de "temps"» dans laquelle se déroulent les numéros. Un critique américain parle du «condensé intensifié de réalité» qu'est le *Cirque*, et voit bien de quelle sorte est le réalisme de Calder : non pas un naturalisme objectif et pointilleux, mais un art «plus réel que la réalité même», «de la caricature, si vous voulez.» Du réalisme de Calder, le *Cirque* représente bien, de fait, le versant le plus proche de la caricature. Mais c'est bien le mouvement qui s'y trouve caricaturé, en accord et en continuité avec le projet formulé par l'artiste en 1926.

«Le Daumier du fil de fer»

La tendance à la caricature du réalisme caldérien trouve un mode d'expression privilégié avec la sculpture en fil de fer. Dans ce matériau maniable, l'artiste arrive à tracer rapidement les silhouettes en mouvement de célébrités du music-hall, comme *Joséphine Baker*, d'acrobates de cirque et d'animaux. Elles connaissent bientôt un succès international : en 1929, les sculptures en fil de fer sont exposées à Paris, New York et ailleurs. La presse de l'époque présente

Au sens du détail qui caractérise l'art du portrait en fil de fer chez Calder (ci-dessus, *Amédée Ozenfant* et page de droite, *Fernand Léger*), répond un art plus synthétique lorsqu'il s'agit non plus de jouer la ressemblance mais de montrer un type général. La charge que dirige l'artiste contre cette *Hôtesse* (ci-contre) confine à une sorte de satire sociale sans cruauté, mais d'une grande lucidité : elle épingle avec un certain mordant des ridicules de toujours, comme l'air affecté de cette mondaine.

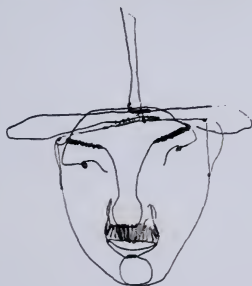




Calder comme un «humoriste», «un caricaturiste, un satirique au regard perçant, qui reste attaché à l'essentiel». Intéressé mais peu enthousiaste, Waldemar Georges décrète que «la sculpture est un art bien trop grave pour se prêter aux jeux gratuits de l'humour ou à la parodie».

A l'inverse, dans *Paris-Montparnasse*, Edouard Ramond ne craint pas de faire de Calder «le Daumier du fil de fer» : «Tout y est, le trait psychologique, la sûreté du dessin, la fantaisie.» Les portraits charge des amis de Calder donnent raison au

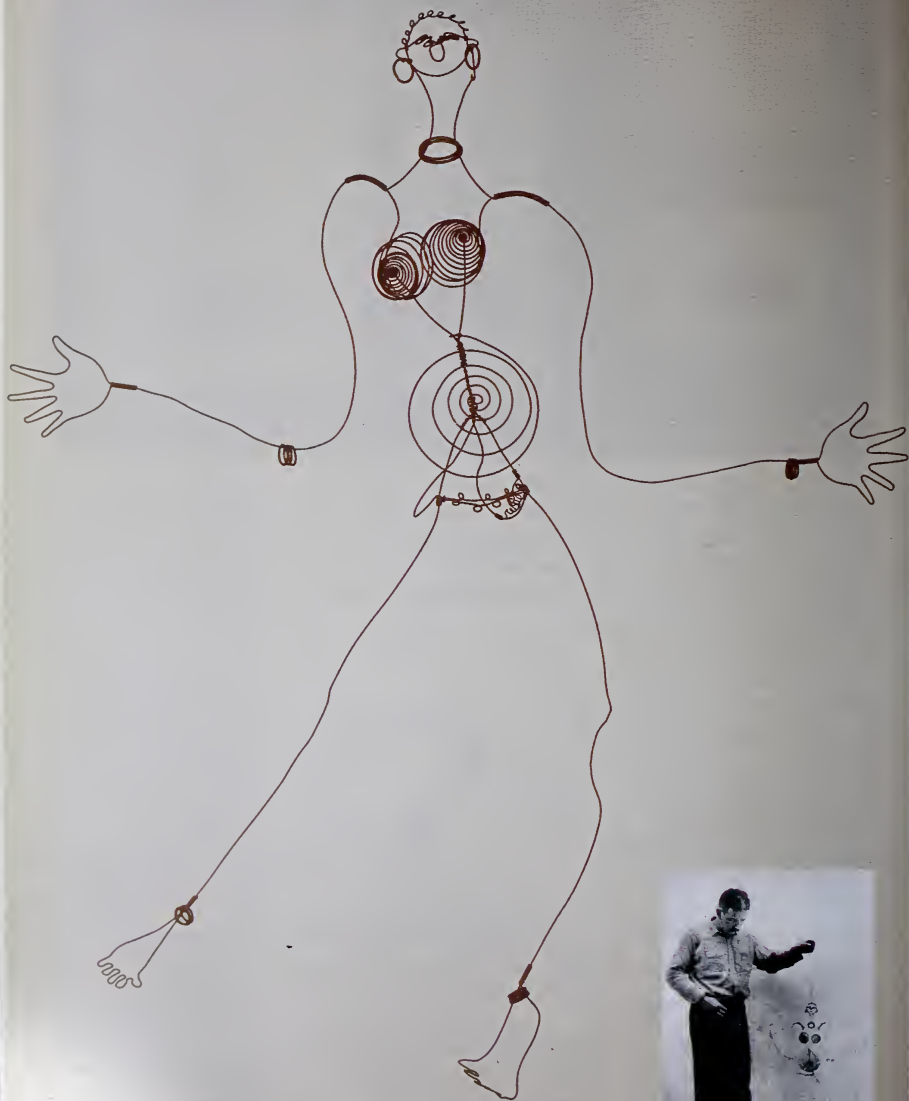
commentateur : l'ellipse et la caractérisation forcée y alternent avec la plus grande justesse.

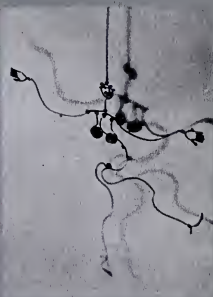
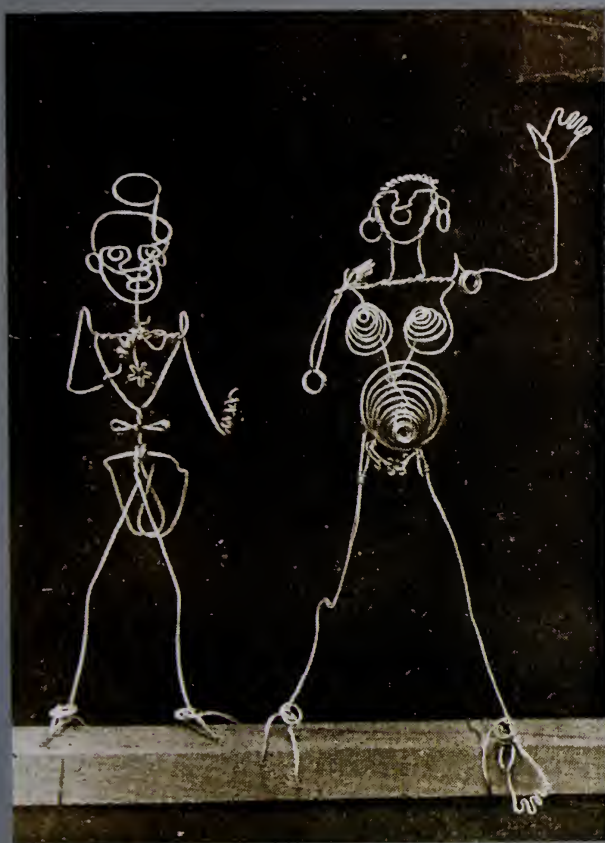


Le «dessin dans l'espace»

Au début de l'année 1929, le critique Paul Fierens invente l'expression de «dessin dans l'espace» pour parler de l'art de Calder, dont tout le monde s'accorde à penser qu'il a en somme plus à voir avec les techniques graphiques qu'avec la sculpture.

Sur cette vue d'exposition prise par Marc Vaux en 1930 (ci-dessus), *le Nu debout* et *le Lanceur de poids* sont placés à côté de dessins de cirque devant des feuilles de papier punaisées au mur. Les sculptures en fil de fer s'y inscrivent frontalement comme le trait de plume ou de crayon sur la feuille, montrant exemplairement les analogies de la technique de Calder avec les techniques graphiques. L'historien James J. Sweeney parlera en 1943 de «formes tridimensionnelles dessinées dans l'espace par des lignes de fil de fer – tout comme si le fond en papier d'un dessin avait été découpé pour ne laisser que les lignes.»

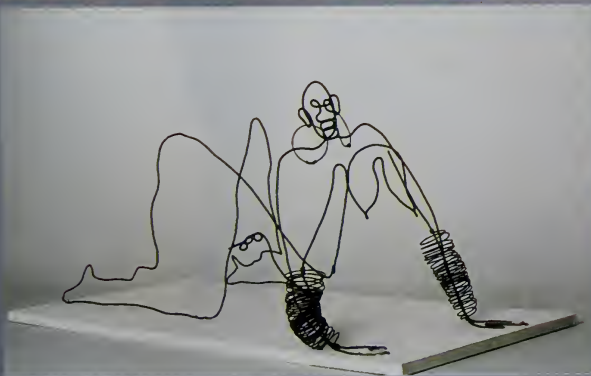




Les Echos des Industries d'Art publient pour la première fois, en août 1927, la photographie d'une Joséphine Baker et de son mystérieux pendant, le Boxeur nègre en haut-de-forme (ci-contre). S'agirait-il du célèbre boxeur Jack Johnson, qui venait de se reconvertir dans le spectacle et que Van Dongen a peint, lui aussi, quelques années plus tôt, avec le même haut-de-forme?

On a aucun mal, en revanche, à identifier celle que Pierre Bost nommait en 1931, partagé entre crainte et admiration, la «femme-animal». Calder en a réalisé plusieurs autres versions, dont une articulée (ci-dessus), et toutes suspendues (page de gauche).

Il introduit ainsi le mouvement réel dans l'œuvre, et en accroît le réalisme. Par ses traits, sa pose lascive et ses ornements, La Négresse (ci-contre, en bas) pourrait être une Joséphine Baker.



Un journaliste américain a une formule pour expliquer que la technique de Calder «entretient avec la sculpture le même type de relation que la ligne

avec la peinture.»
Dessin dilaté dans
l'espace, le fil de fer est
la première technique
entièrement personnelle
que s'est inventée
Calder, et celle qui lui
permet de concrétiser
avec une présence
physique et plastique
supérieure au dessin
proprement dit sa vision
d'une réalité en
mouvement.

Au début des années 1930, alors qu'il avait

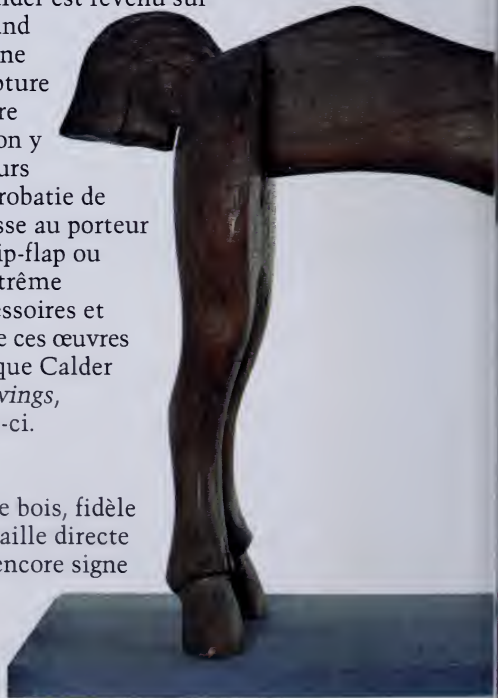
déjà adopté un langage abstrait, Calder est revenu sur le thème du cirque à travers un grand cycle d'œuvres sur papier, où la ligne semble mimer les effets de la sculpture en fil de fer. Ces dessins sont encore très observés, et les athlètes que l'on y voit exécutent des passes et des tours répertoriés par tous les traités d'acrobatie de cirque : on reconnaît ici et là la passe au porteur en jarrets, la passe en sursaut, le flip-flap ou le saut périlleux cambré... Par l'extrême simplification de l'espace, des accessoires et des éléments du décor, beaucoup de ces œuvres relèvent aussi de l'espace abstrait que Calder édifie dans le cycle des *Space Drawings*, exactement contemporain de celui-ci.

Des sculptures sur bois

Calder a par ailleurs sculpté dans le bois, fidèle à une tradition de la sculpture en taille directe qui se perdait aux États-Unis, où elle est encore signe

2. **Le monde 0.** Des animaux, des
hommes, des nus
dans des signes

« J'étais très attiré par les relations spatiales. J'adore l'espace du cirque. J'ai fait quelques dessins avec la tente seulement. La chose dans son ensemble – le vaste espace – j'ai toujours adoré ça. » L'espace du cirque est traversé de tensions et de forces, matérialisées par la succession des haubans et des mâts. « C'est exactement comme un diagramme de forces. J'adore la mécanique de la chose – et le vaste espace – et les lumières. » L'expression « vaste espace » décrira aussi l'espace cosmique de ses premiers mobiles.

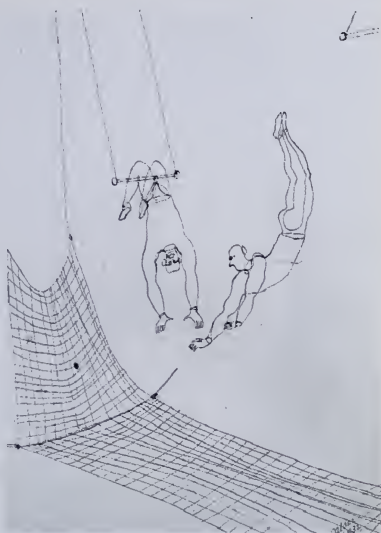


habituels de son art ont été traités dans cette technique. Il y fait alterner rudesse du traitement et recherche de formes pures en fonction de son sujet et des matériaux dont il dispose.

«Une connaissance et une sympathie envers les qualités des matériaux employés sont essentielles pour un traitement adéquat», a déclaré Calder, reprenant le credo de tous les sculpteurs en taille directe.

Des nodosités compliquées d'une vieille souche, il fait naître le mufle d'une vache; dans une bille étroite, il coince le corps d'un pachyderme ou celui d'un fauve, débarrassé de tout aspect terrible.

Il passe ainsi dans la stylisation de ces animaux une sorte de bonne humeur et de sentiment affectueux qui les rattachent



au monde intime et enfantin de la peluche. A cet égard, la sculpture de Calder est ici proche de celle de son compatriote John Flannagan. Comme elle, son univers adouci reflète une harmonie perdue entre l'homme et le règne animal, à travers la recherche d'un état d'innocence que porte alors aux Etats-Unis le regain de ferveur pour l'art animalier.

«Le bois a un grain, et sa force suit souvent une direction plutôt qu'une autre. On devrait le traiter de manière à conserver cette force», dit Calder. La sculpture sur bois est une des facettes de son «primitivisme», fondé sur une approche directe des matériaux. L'artiste a fait figurer ses bois dans presque toutes ses premières expositions, et l'une d'elles, à la galerie Wehye à New York, en février 1929, leur a été entièrement consacrée.



En octobre 1930, Calder organise dans son atelier de la Villa Brune, à Paris, une série de représentations du *Cirque*. L'architecte Frederick Kiesler y fait venir Fernand Léger, Le Corbusier, Théo Van Doesburg... et Piet Mondrian, dont un ami de Calder va voir l'atelier : «Il est revenu Villa Brune, ne tarissant pas d'éloges sur ce qu'il avait vu; je suis donc allé avec lui rendre visite à Mondrian.»

CHAPITRE II

UNE NOUVELLE FORME DE SCULPTURE

L'artiste et l'ingénieur, qui voient les phénomènes sensibles en même temps que les lois qui les gouvernent, se sont alliés pour matérialiser cette double vision dans une forme constructive nouvelle : le mobile, où sensibilité et esprit d'abstraction trouvent tour à tour à se satisfaire, où les exigences de la raison rencontrent celles des sens.





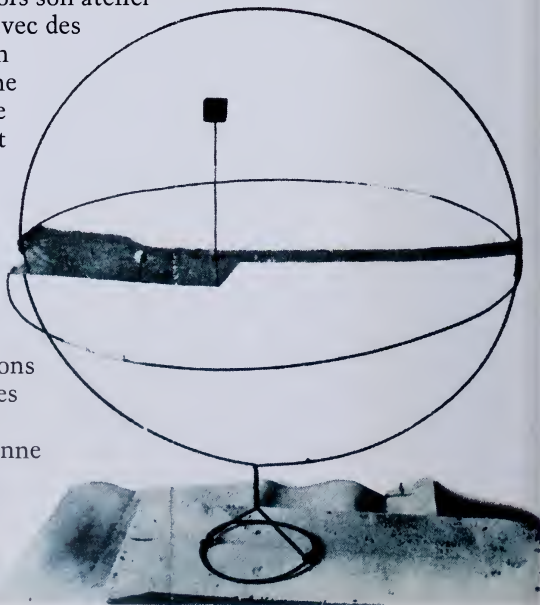
Dans l'atelier de Mondrian

Le premier récit que Calder a fait de cette rencontre se trouve dès 1934 dans une lettre envoyée à un collectionneur : «Ma première incitation à travailler dans l'abstrait m'est venue lors d'une visite à l'atelier de Mondrian, à l'automne 1930. [...] Je ne sais pas si vous savez comment était alors son atelier

– un mur blanc, assez haut, avec des rectangles de carton peints en jaune, rouge, bleu, noir, et une variété de blancs, punaisés de manière à former une belle et grande composition. J'ai été bien plus touché par ce mur que par ses peintures, bien que je les aime maintenant beaucoup, et je me rappelle avoir dit à Mondrian que ce serait bien si l'on pouvait les faire osciller dans des directions et à des amplitudes différentes (il n'a pas approuvé).»

L'exemple de Mondrian donne incontestablement à Calder l'impulsion qui oriente sa création vers l'abandon de la représentation : «J'en avais entendu le mot

Calder écrit à ses parents en avril 1931 : «Mon exposition commençant dans six jours, j'ai évidemment pas mal de choses en tête. Je pense que ça passera très bien auprès des artistes, une douzaine d'entre eux a vu les choses et ils sont très enthousiastes. [...] Ces choses sont des abstractions en fil de fer avec des sphères et des morceaux de bois peints dans certains cas.» A propos de ces constructions (ci-dessous et à droite), succédant à quelques toiles (ci-contre), le peintre Léger parle de «plastique pure», d'un «beau inexpressif et silencieux», d'œuvres «objectives», «exactes».



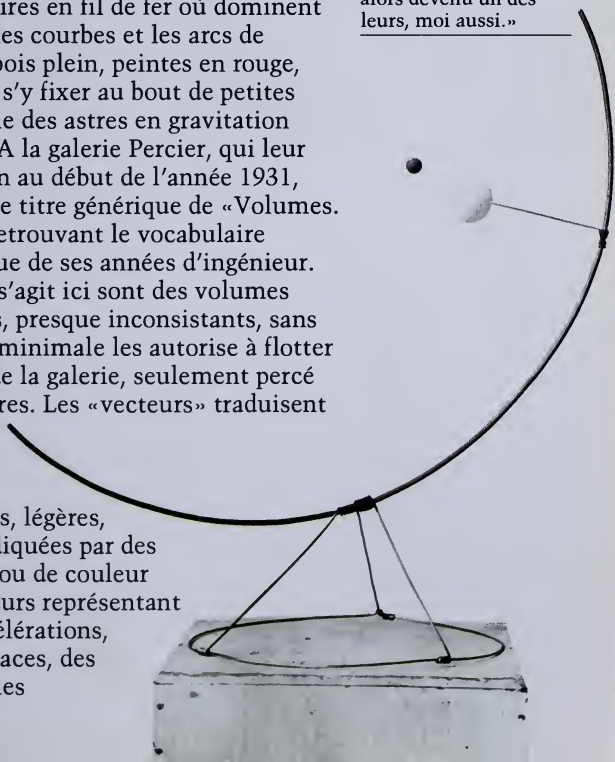
"moderne" auparavant, le terme "abstrait" n'évoquait en moi ni connaissance ni sensation. Et maintenant, à trente-deux ans, je voulais peindre et travailler dans l'abstrait.» Mais l'abstraction de Calder sera bien éloignée, de fait, des formes et des principes du néo-plasticisme de Mondrian, dont l'idéal de stabilité et de permanence, par exemple, ne pouvait qu'être contredit par la vision dynamique que Calder porte d'emblée sur ce qu'il voit dans l'atelier. Cette approche le conduit à suggérer l'idée – apparemment mal reçue – de faire bouger les cartons sur le mur de Mondrian, de créer une *peinture en mouvement*.

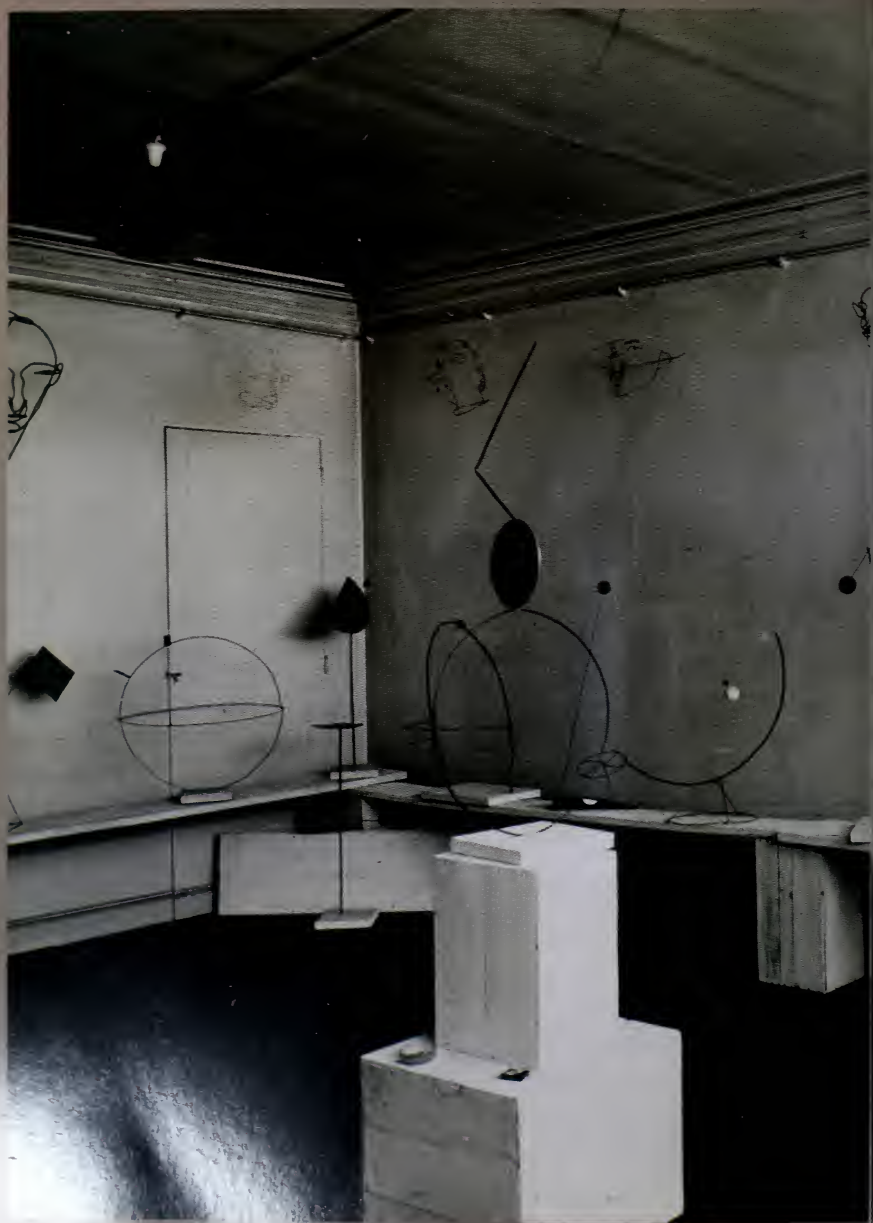
«Volumes. Vecteurs. Densités»

Les premières constructions abstraites que Calder réalise bientôt, après quelques essais infructueux de peinture, n'entretiennent de toute façon guère de rapports avec l'esthétique du néo-plasticisme. Ce sont des constructions linéaires en fil de fer où dominent les formes circulaires, les courbes et les arcs de cercle; des sphères en bois plein, peintes en rouge, blanc ou noir viennent s'y fixer au bout de petites tiges rectilignes, comme des astres en gravitation autour d'autres astres. A la galerie Percier, qui leur consacre une exposition au début de l'année 1931, Calder les réunit sous le titre générique de «Volumes. Vecteurs. Densités.», retrouvant le vocabulaire technique et scientifique de ses années d'ingénieur. Les «volumes» dont il s'agit ici sont des volumes virtuels et transparents, presque inconsistants, sans masse. Leur «densité» minimale les autorise à flotter dans l'espace limpide de la galerie, seulement percé de taches rouges et noires. Les «vecteurs» traduisent les forces et les énergies qui traversent ce cosmos abstrait :

«Des masses différentes, légères, lourdes, moyennes, indiquées par des variations de grandeur ou de couleur – des directions – vecteurs représentant vitesses, vélocités, accélérations, forces, etc. [...] Des espaces, des volumes, suggérés par les

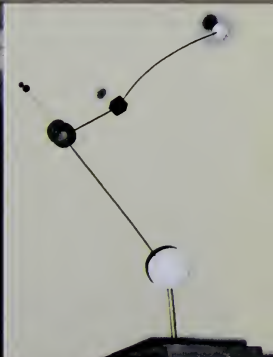
C'est dans les mêmes termes que Léger avait défendu l'art abstrait, et plus particulièrement le néo-plasticisme, dans un article publié dans *Cahiers d'Art* la même année. Calder est bientôt invité, par l'intermédiaire de Jean Hélion, à participer au groupe Abstraction-Création, nouvellement fondé. «L'invitation à m'y joindre m'a été faite après une enquête de plusieurs de ses membres. Ils sont venus à mon atelier Villa Brune et ont vu ce que je faisais. Je suis alors devenu un des leurs, moi aussi.»







Le catalogue de l'exposition «Volumes. Vecteurs. Densités.», galerie Percier (ci-contre), regroupait les œuvres abstraites de Calder sous quatre rubriques : les *Sphériques*, les *Arcs*, les *Densités* – dont faisaient partie les deux seuls objets mobiles de ce groupe –, et les *Mouvements arrêtés*. Quelques œuvres portaient encore un titre imagé : *Musique de Varèse* est la construction reproduite page 32, *Circulation* est le mobile tout à gauche, *Gémissement oblique* est l'œuvre installée au centre de la pièce, *Féminité* est aujourd'hui connue sous le titre de *Kiki's Nose*. Cette œuvre était présentée en devanture de la galerie avec *Extended Spheres* (ci-dessous), qui était aussi une des *Densités*, annonciatrice des *Constellations* des années 1940.



moindres moyens opposés
à leur masse, ou même
les contenant, juxtaposés,
percés par des vecteurs,
traversés par des vitesses.
Rien de tout ça fixe.»

En même temps, Calder
transpose sa vision
cosmique et dynamique
dans une série d'œuvres sur
papier où des constellations
de disques noirs flottent
dans un espace blanc infini,
seulement reliés entre eux
par quelques fines lignes
droites, tracées à main
levée. Les disques de ces
dessins, comme les sphères
des constructions en fil de
fer, montrent ici leur
double nature, à la fois

abstraite et symbolique : ils sont à la fois pures
formes géométriques au sein de compositions
abstraites d'une rare simplification, et images

puissamment
évocatrices d'un
cosmos en
mouvement.

L'équilibre et le mouvement

La nécessité d'une
sculpture mobile
s'impose à Calder
en conséquence
de sa manière
d'appréhender
l'espace, comme
système de forces et
de rapports, comme
séjour d'énergies
variables, auxquelles
il faut donner un

Dans *Point et ligne
sur plan*, Kandinsky
écrit : « Nous pouvons
considérer le "monde"
entier comme une
composition cosmique
complète, composée
elle-même d'un
nombre infini de
compositions
autonomes de plus en
plus petites, toutes
composées, finalement,
dans le macocosme
comme dans le
microcosme, de points
[...]. Ce sont des unités
de points géométriques,
se trouvant sous
différentes apparences
en équilibre dans
l'infini géométrique. »
Cet infini géométrique
est aussi celui des *Space
Drawings* (ci-dessus) et
des mobiles à sphères
(ci-contre et page de
droite) de Calder.

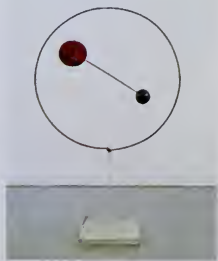


Constatant la force de la thématique cosmique dans l'art abstrait, le peintre Héliou demandait en 1930 : «S'agit-il donc de peindre des étoiles gravitant dans l'espace, ou des atomes en genèse de molécules? Non, ce serait un autre naturalisme; mais d'utiliser les notions que leur étude a fournies.»

Les systèmes gravitaires de Calder, ces constructions flottantes où les forces d'attraction agissent en permanence, ne matérialisent-ils pas cette ambition? De même que pour Héliou, «la notion d'univers illimité conduit à la négation du tableau "enfermé" dans le cadre», Calder ouvre ses maigres constructions au «grand espace, l'univers» dont il parle dans un texte contemporain.

support, une expression, à travers ce qu'il nomme «une loi physique de variation». C'est à la découverte de cette loi qu'il se lance aussitôt. A la galerie Percier, Calder exposait déjà deux objets capables de mouvement : ses premières sculptures abstraites mobiles. Toutes deux, ainsi qu'une troisième, *Petite Boule avec contrepoids* (1931), étaient basées sur un même principe constructif : l'équilibre stable. Au sein du système qu'elles constituent, les formes sont construites autour d'une position d'équilibre vers laquelle elles reviennent spontanément dès qu'elles en sont écartées par une cause extérieure (poussée, mouvement d'air...).

De ces trois œuvres, c'est la solution retenue par celle qui a appartenu au musée de Lodz qui est la plus porteuse d'avenir : de petits objets sphériques sont portés au bout de branches de fil de fer articulées entre elles, dont le mouvement brise les lignes et modifie l'aspect. Progressivement compliqué, ce parti aboutit très vite à la forme déjà caractéristique



du mobile : composition de sphères ou d'objets géométriques (cylindres, cônes...), équilibrée par un contrepoids sphérique plus massif, placé à l'autre extrémité d'un fléau posé sur un socle pyramidal en fil de fer. La suspension libre, qui interviendra presque aussitôt après, augmentera encore la capacité de mouvement de la sculpture, l'affranchissant de ses relations avec le sol et lui faisant gagner ce que Calder appelle « le grand espace » – le cosmos.

« Les formes circulaires, particulièrement lorsqu'elles s'interpénètrent, me paraissent avoir une sorte de sentiment cosmique ou universel. [...] Ce que j'aurais aimé réussir, c'est la suspension d'une sphère sans aucun support [...]. » Le cosmos fournit moins à Calder un répertoire de formes évocatrices qu'un gigantesque modèle constructif dont le mobile veut être l'analogue : ce sont bien les mêmes forces et les mêmes lois qui agissent sur le mobile et dans le cosmos.

Les mouvements du mobile, toujours rattrapé par la gravité, renvoient à la gravitation des astres.

L'univers-horloge

La construction d'équilibre n'est pas la seule solution inventée par Calder pour amener le mouvement réel dans la sculpture.

Il élabore également des constructions où un petit moteur électrique met en mouvement des formes géométriques par l'intermédiaire de maigres lignes de fil de fer. Elles décrivent dans l'espace des orbites régulières, des arcs de cercle, des rotations et des translations, accomplis à des vitesses variables.

Calder les fait connaître en 1932 à la galerie Vignon, l'ami de Marcel Duchamp les baptise du nom de « mobiles ». Ces constructions s'appuient sur des dispositifs de propulsion très variés, mais beaucoup d'elles mettent les formes en mouvement dans un plan vertical, agitant au spectateur un



“On peut utiliser le mouvement dans un objet comme partie de la conception et de la composition. La sculpture devient alors une machine, et en tant que telle il sera nécessaire de la concevoir comme une machine [...]. Même ces sculptures mues par le vent sont toujours des machines.”

Calder, 1943

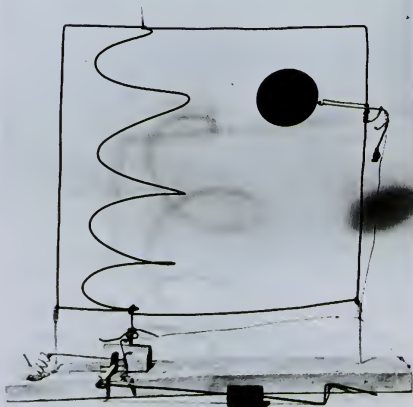


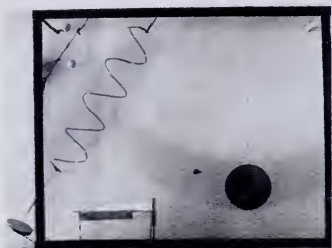
Calder emménage en mai 1931 rue de la Colonic, dans le 13^e arrondissement. «Je tirais le meilleur parti possible de la proximité de l'atelier [ci-contre] et de l'appartement, travaillant pendant des heures chaque jour, mais me sentant libre d'interrompre le travail si quelque chose qui en valait la peine se produisait.» «Parfois, nous réunissions chez nous presque tous les membres d'Abstraction-Création.» Il écrit à ses parents : «La pièce de devant au second étage, nous allons l'utiliser comme galerie d'exposition, pour mes trucs et ceux de sept ou huit autres qui peignent ou travaillent dans la même direction, car il n'y a pas d'endroit où ils puissent être vus ensemble.»

point de vue frontal, comme devant la peinture.

Mais ce sont les *Cadres* que l'artiste réalise en 1932 et 1934 qui répondent le mieux à cette observation. Ils donnent une forme à l'intuition née dans l'atelier de Mondrian, celle qu'une peinture en mouvement devait être possible. «Tout comme on peut composer des couleurs, ou des formes, on peut composer des mouvements», déclare Calder en 1933.

Le mouvement devient un agent comme un autre (forme, plan, ligne, couleur) de la composition : au mouvement garant d'un plus





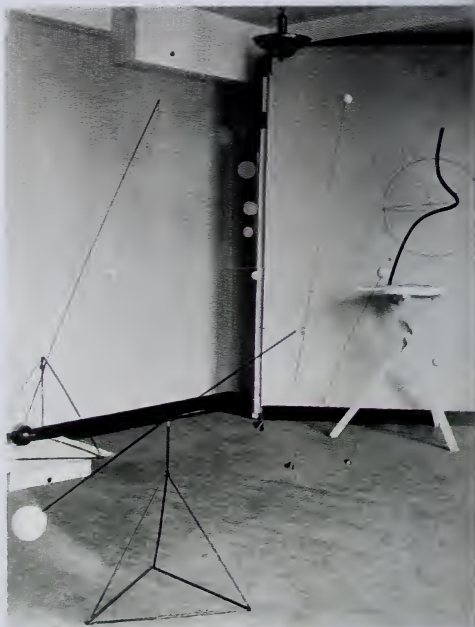
grand réalisme, s'est donc substitué le mouvement comme composante réelle d'un art abstrait, non-figuratif. Un critique d'avant-garde, le catalan Sebastia Gasch dit des œuvres

de Calder qu'«elles sont belles en elles-mêmes, non par comparaison, et elles ont une beauté autonome. Ce sont de pures créations, comme la création est une fleur ou un fruit. De pures inventions de formes. Création, non pas imitation.»

C'était reprendre pour le compte de Calder, et dans les mêmes termes, les buts assignés à l'art par les fondateurs du groupe Abstraction-Création, auquel Calder avait en effet adhéré dès 1931.

Ces pures abstractions suscitent cependant toujours les mêmes rêveries cosmiques chez les observateurs. Lorsqu'elles sont exposées à New York en 1932, peu de temps après Paris, un journaliste croit être entré dans «le laboratoire d'un astronome», et il s'avise que «plusieurs de ces "sculptures" d'un nouveau genre suggèrent le balancement majestueux des planètes, des satellites et des soleils à travers l'espace.» L'univers que décrivent ces objets mécaniques, contrairement à celui des mobiles libres, est un univers-horloge où tous les mouvements procèdent de forces extérieures qui s'appliquent implacablement en un muable et entraînant comme dans un jeu de marionnettes, à une suite de réactions où le même finit par revenir à un point ou à un autre, par revenir. Les mobiles libres et les mobiles mécaniques valent

«Un "Mobile".
Dimensions :
2 m sur 2 m 50. Cadre :
8 cm, rouge neutre.
Les 2 boules blanches
tournent à grande
vitesse. L'hélice noire
tourne à petite vitesse
et semble toujours
monter. La planche
de tôle tourne encore
moins vite, les deux
lignes noires semblent
toujours monter.
Le balancier noir,
40 centimètres de
diamètre, monte de

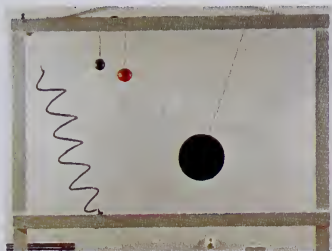


45° de chaque côté,
dépassant le cadre
par devant, à raison de
25 tours par minute.»
C'est par cette fiche
technique lapidaire que
Calder décrit, en 1933,
un *Cadre* (en haut).

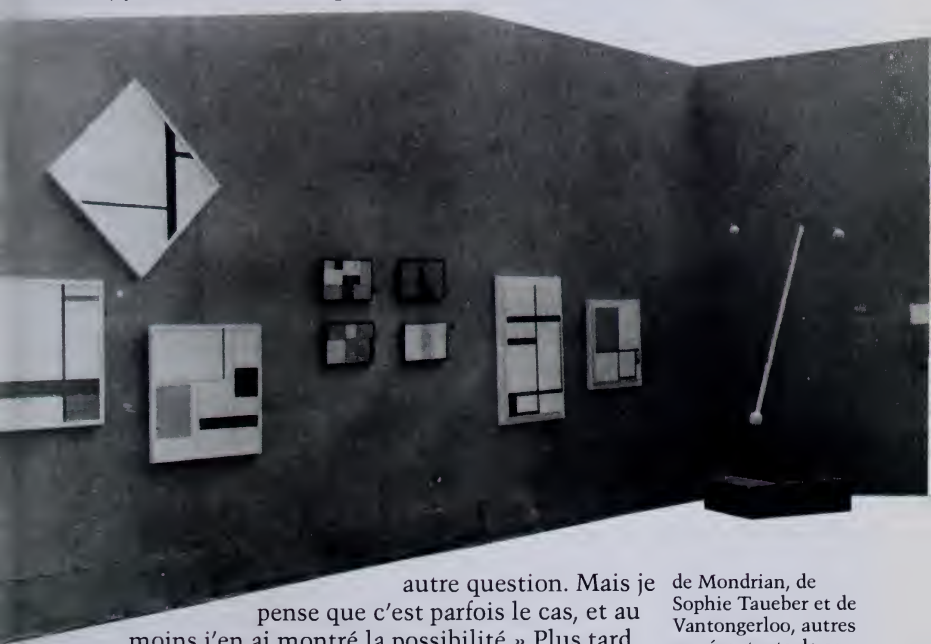
au même titre, comme ces jouets scientifiques dont parle Jurgis Baltrusaitis, qui à la fois divertissent les hommes et les font « méditer sur les lois de la nature et sur les artifices qui les dominent ».

Le promoteur d'un art nouveau

Conscient du pas qu'il a fait accomplir à son art, Calder écrit en 1932 à son ami Kiesler : « Je pense maintenant que la beauté du mouvement est quelque chose de bien réel – sans rapport aucun avec un quelconque machinisme. Que j'y sois entièrement parvenu, bien sûr, c'est une



Calder expose en 1932 au Salon « 1940 » (ci-dessous), entouré des œuvres de Gorin, de Roubillotte,



autre question. Mais je pense que c'est parfois le cas, et au moins j'en ai montré la possibilité.» Plus tard, à la veille d'un départ, en 1933, qui le ramène aux Etats-Unis pour plusieurs années, la revue *Cahiers d'Art* dresse à son tour un bilan des achèvements de Calder : « Calder est en France le promoteur de l'art en mouvement. Son exposition à la galerie Colle, il y a quelques semaines, a convaincu les plus incrédules de la possibilité d'une sculpture cinétique. »

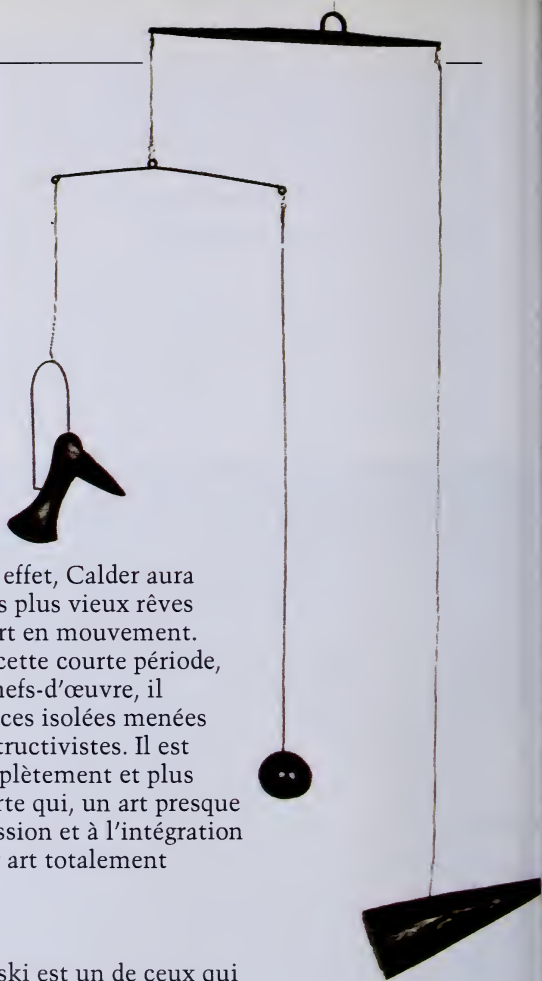
de Mondrian, de Sophie Taeuber et de Vantongerloo, autres représentants de ce « beau inexpressif et silencieux » dont avait parlé Léger, et qui marquait encore sa première exposition à la galerie Pierre Matisse en 1934 à New York (page de gauche).



En moins de trois années, en effet, Calder aura réussi à donner forme à l'un des plus vieux rêves de l'art occidental, celui d'un art en mouvement. Avec le travail fourni pendant cette courte période, et qui aboutit à de véritables chefs-d'œuvre, il rattrape et dépasse les expériences isolées menées avant lui par futuristes et constructivistes. Il est le premier à élaborer, plus complètement et plus systématiquement que n'importe qui, un art presque entièrement consacré à l'expression et à l'intégration du mouvement réel, le premier art totalement cinétique.

Le «cycle organique»

Le critique d'art Anatole Jakovski est un de ceux qui ont le mieux décrit l'évolution de Calder à la fin de sa période parisienne. «L'art de Calder est entré dans une phase nouvelle», dit-il. «Les formes se font plus archaïques, plus primitives, elles se libèrent de la géométrie [...]. Le cycle mathématique est achevé. Le cycle organique commence [...]» *Cône d'ébène* est une œuvre précocement exemplaire de ce «cycle organique» dont Jakovski annonce la venue; elle n'est pas seulement l'origine d'un renouvellement stylistique, mais aussi, structurellement, d'un type qui sera fréquent dans les œuvres jusqu'à la fin des



Sur cette photographie (page de droite), prise vers 1933 par la compagne d'Héliou, Calder pose avec Louisa, son épouse depuis le début de l'année 1931, derrière eux, un inconnu et, debout, Jean Héliou et Anatole Jakovski. Sur la table est posé un objet de fantaisie, de la fabrication de Calder.

années trente : le mobile à pendules composés, dont les formes volumétriques pèsent au bout de fils attachés à des fléaux horizontaux, ou proche de l'horizontale. Cette structure garantissait à la sculpture flottante un mouvement souple et «presque musculaire», comme le remarquait Jakovski.

A côté d'œuvres qui prolongent jusque dans les années 1940 sa veine géométrique, Calder réalise ainsi des mobiles aux formes irrégulières, façonnées dans le bois, ou découpées dans des feuilles de métal, peintes dans les couleurs primaires et assemblées entre elles. Il les suspend à des structures libres dans l'espace ou accrochées contre les murs



(mobiles muraux et cadres), ou bien encore il les place sur des dispositifs motorisés en forme de plateau de scène, ou contre des reliefs mobiles. Le style de Calder participe alors

de cette abstraction dite «biomorphique», organique, qui réinvente le répertoire de formes fluides apporté par Jean Arp et Joan Miró, et qui constitue l'une des tendances fortes de l'art abstrait dans les années trente. Les contours courbes et les rythmes expansifs des formes de Calder établissent un rapport inédit – en dehors de toute tentative de figuration – avec la nature et le vivant : un mimétisme non pas des formes vivantes visibles mais des processus naturants qui les font naître et croître. *L'analogie* est le maître mot de ce type d'abstraction, et sa méthode, qui



Ce sont les mêmes objets aux formes naturelles que Calder suspend dans *Cône d'ébène* (page de gauche, au centre) et qu'il représente flottant dans l'espace de la feuille de papier (page de gauche). Pas plus que *Requin et baleine* (ci-contre), *Cône d'ébène* ne portait ce titre imagé à l'époque de sa création. Calder l'a montré comme *Mobile*

dans une exposition de groupe en juin 1933 à la galerie Pierre (avec Arp, Héliou, Miró, Pevsner, Séligmann), dont le catalogue avait été rédigé par Jakovski. Dans un texte contemporain, le journaliste Paul Recht a vu dans *Requin et baleine* un «menhir coiffé d'un boomerang» ! Cette œuvre n'est constituée que de deux pièces de bois à peine retouchées, l'une reposant en équilibre sur l'autre et pouvant osciller. Elle annonce l'usage que fera Calder des objets trouvés naturels tout au long des années 1930.

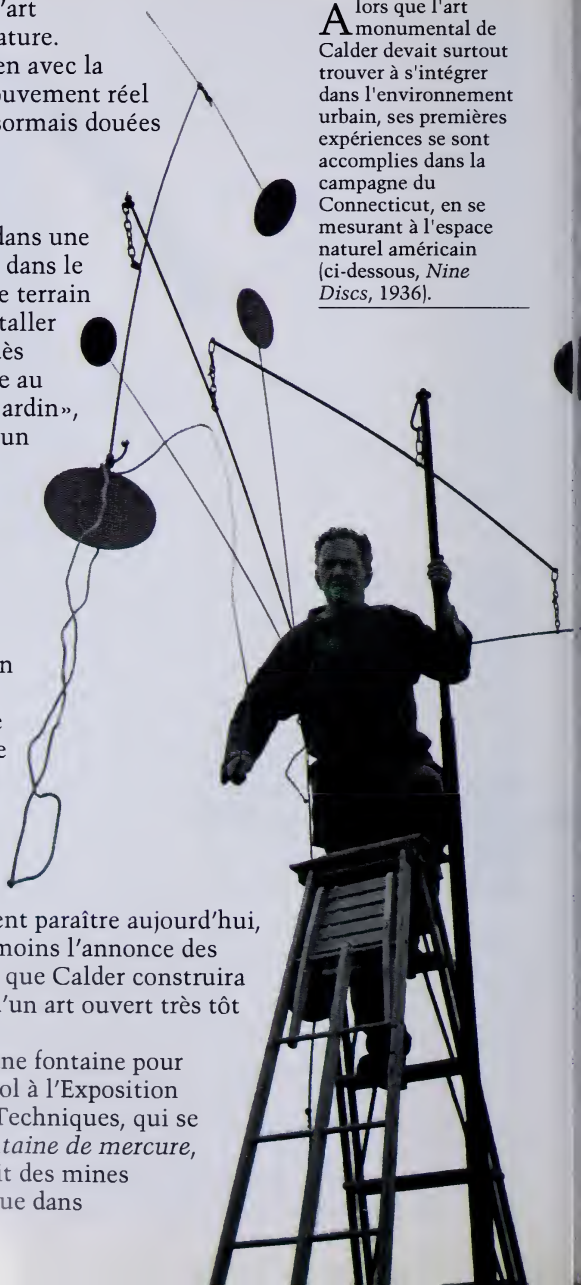
permet de réintégrer dans l'art abstrait une pensée de la nature. Calder renouait ainsi un lien avec la réalité naturelle, que le mouvement réel dont ses formes étaient désormais douées devait encore consolider.

La sculpture au grand air

En 1934, Calder s'installe dans une ancienne ferme, à Roxbury dans le Connecticut. Bientôt, sur le terrain qui l'entoure, il tente d'installer plusieurs mobiles conçus dès l'origine pour une existence au grand air. «Mobile pour le jardin», indique Calder en regard d'un schéma pour l'une de ces œuvres. *Steel Fish*, la première d'entre elles, est une structure de presque quatre mètres d'envergure, portée au sommet d'un piquet fiché verticalement dans le sol. C'est la solution également retenue pour *Nine Discs* (1936), élégante composition dont la finesse et la légèreté ne semblent guère en rapport avec les exigences de solidité d'une œuvre de plein air. Pour archaïques que ces premières tentatives puissent paraître aujourd'hui, elles n'en constituent pas moins l'annonce des grandes œuvres d'extérieur que Calder construira toute sa vie, et la marque d'un art ouvert très tôt sur l'espace qui l'entoure.

En 1937, Calder réalise une fontaine pour le patio du Pavillon espagnol à l'Exposition internationale des Arts et Techniques, qui se tient à Paris. C'est une *Fontaine de mercure*, qui met en scène le produit des mines d'Almaden, et qui évoque la légende dans

Alors que l'art monumental de Calder devait surtout trouver à s'intégrer dans l'environnement urbain, ses premières expériences se sont accomplies dans la campagne du Connecticut, en se mesurant à l'espace naturel américain (ci-dessous, *Nine Discs*, 1936).



"MOBILE" - or "The garden"
Alexander Calder



Object within circle consists of 2 circular discs at right angles

Disc at end of beam red on one side, yellow on other

With a fitful wind the beam swings this way, then that. The object above ~~turns~~ rotates with the wind

l'affrontement des franquistes et des républicains, qui les défendent âprement depuis le début de la guerre civile. Calder y trouve un réel succès public, qui tient au pouvoir de fascination de l'inhabituelle substance, mais aussi à sa mise en valeur par la disposition des plateaux, le contraste de leur couleur noire, et le dispositif mobile qui signale à l'attention cette structure plutôt basse.

Confrontée à *Guernica* de Picasso, la *Fontaine de mercure*

devenait le symbole de la résistance face à celui du martyr et entraînait sans peine, malgré son langage plastique plus neutre, dans la rhétorique militante des autres œuvres : le *Faucheur* de Miró incarnant la révolte du peuple catalan, la *Montserrat* de Gonzalez, le cri de souffrance de celui-ci, et la sculpture d'Alberto Sanchez (*Le peuple espagnol suit un chemin qui conduit à une étoile*), l'espoir qui malgré tout guide toute l'Espagne.

En 1935, la revue *Axis* publie deux projets de mobiles de plein air, dont celui représenté par le schéma ci-contre. Le support primaire de ces mobiles montre la difficulté à placer dehors des œuvres par force impossibles à suspendre. Calder ne résoudra ce problème qu'avec l'invention des stables, et en faisant fusionner stable et mobile dans un même ensemble, où socle et mobile joueront un rôle plastique équivalent.



"Je suis en train de faire quelques objets à placer à l'air libre, et mis en mouvement par le vent. Je n'en ai pas encore fait beaucoup jusqu'à présent, mais peut-être que vous et Morris voudriez venir déjeuner un de ces jours et les voir", écrit Calder au collectionneur A. E. Gallatin, à l'époque où il construit *Steel Fish* (ci-dessus).





La Fontaine de mercure se composait d'une succession de plateaux métalliques recouverts d'une couche de goudron pour résister à la corrosion du mercure qui devait en couler. «Ça tombait bien, dit Calder, car le goudron a une surface noire et mate qui offre le plus fort contraste possible avec le mercure.» Il poursuit : «Comme le dispositif, de cette manière-là, était bas, et le mouvement très lent, j'ai ajouté un élément mobile qui accroîtrait le mouvement, ajouterait de la couleur, et donnerait aussi le nom des mines d'où provenait le mercure. [...] La tige au-dessus avait un disque peint en rouge à son extrémité inférieure, et à son extrémité supérieure elle exhibait le nom des mines, fait avec un seul bout de fil de cuivre. Almaden... La composition comprenait donc cinq couleurs : le cuivre, le rouge, le noir mat, le gris de la pierre et le mercure.» Le succès de la fontaine a hissé Calder au niveau des plus grands créateurs de son temps. En se faisant photographe, par Hugo Herdeg, entre son œuvre et *Guernica* de Picasso (à gauche), il semblait indiquer à quelle aune il faudrait désormais juger de ses possibilités.

L'objet trouvé naturel

Comme d'autres artistes de son temps, Calder a parfois trouvé un stimulant à la création dans l'objet de rencontre, qui suscite une idée de mise en œuvre ou une réinterprétation

subjective. Vivant le plus souvent à la campagne pendant les années 1935-1940, l'objet trouvé *naturel*, en particulier, joue un rôle croissant. La réunion de deux branches d'arbre, par exemple, fournit une base en forme de fourche à l'intérieur de laquelle un mobile est suspendu, fruits géométriques d'un nouveau genre. *Apple Monster* (1938) est une branche morte et noueuse augmentée d'une « crête » en bois poli et d'une sorte de rostre suspendu au bout d'un ressort, l'ensemble revêtant l'allure d'une bête fantastique. Cette œuvre



En 1933, les Calder aménagent une ferme ancienne dans le Connecticut : « L'endroit s'appelait Painter Hill Road, Roxbury. A ce jour [1966], nous l'avons occupé pendant trente-trois ans, en comptant quelques voyages en Europe. [...] Adjacent à la ferme, il y avait un vieux réduit creusé à même le sol sur deux côtés, dans lequel on conservait la glace. [...] J'ai transformé ce réduit en atelier, le premier que j'aie jamais possédé. » Après le *ice house studio*, Calder fera construire, en 1938, un atelier plus vaste et plus moderne. C'est à Roxbury que sont nés ces mobiles (contre *Mobile*, 1936) qui mettent en œuvre des éléments naturels.



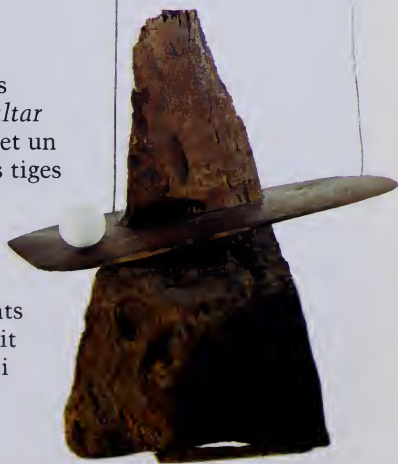
rappelle la fascination de certains artistes (Léger, Magnelli, Breton...) pour les racines, ou leur attrait pour les sensations dérangeantes introduites par certains objets

naturels, comme la pomme de terre couverte de germes photographiée par Brassaï (*Magique circonstancielle*, 1931). Dans le même registre de perceptions étranges, il faut citer *Wooden Bottle With Hairs* (vers 1938) dont tout l'effet résulte du contraste entre une forme en ronde-bosse, lisse et fluide, et de nombreux appendices pointus et tremblotants qui la couvrent; attirée par la douceur du modelé, la main est aussitôt retenue par la désagréable sensation tactile qu'elle anticipe.

Constellations

Ces objets naturels composent parfois des paysages imaginaires, comme dans *Gibraltar* (1936), veillé par une petite sphère rouge et un croissant aplati portés au bout de longues tiges verticales, qui prélude à plusieurs assemblages de pièces en bois poli, mimant l'aspect naturel des vieux ossements ou des galets roulés dans le courant. Calder en monte des empilements précaires, qui rappellent ceux que l'on voit dans les paysages sans horizon de son ami Yves Tanguy. Ils préparent eux-mêmes l'importante série des *Constellations*, exposée pour la première fois en 1943,

Malgré la simplicité de son intervention, l'artiste modifie radicalement la perception de l'objet qui est au départ de son processus créatif : une branche de pommier, dans *Apple Monster* (ci-contre), se transforme en animal fantastique. Dans *Gibraltar* (ci-dessous), s'opposent textures lisses et rugueuses, formes géométriques et organiques, massivité et légèreté. Les objets naturels sont utilisés avec un grand esprit d'à-propos pour leur pouvoir suggestif.





à la galerie Pierre Matisse à New York – en même temps, justement, que des tableaux de Tanguy. Les *Constellations* organisent les mêmes petites formes en ronde-bosse soigneusement polies et parfois peintes; elles ne s'agglutinent cependant plus les unes contre les autres mais sont au contraire maintenues à distance entre elles par des tiges de fer rectilignes. Elles se posent au sol ou

s'accrochent aux murs et projettent leurs formes dans plusieurs directions à la fois, au mépris des repères spatiaux habituels. Structures éclatées, sans centre de gravité ni limite spatiale précise, elles apportent une solution très neuve au problème de Calder depuis toujours : situer dans l'espace des corps tridimensionnels par les moyens les moins visibles, comme des astres flottant à distance les uns des autres dans les constellations du ciel.

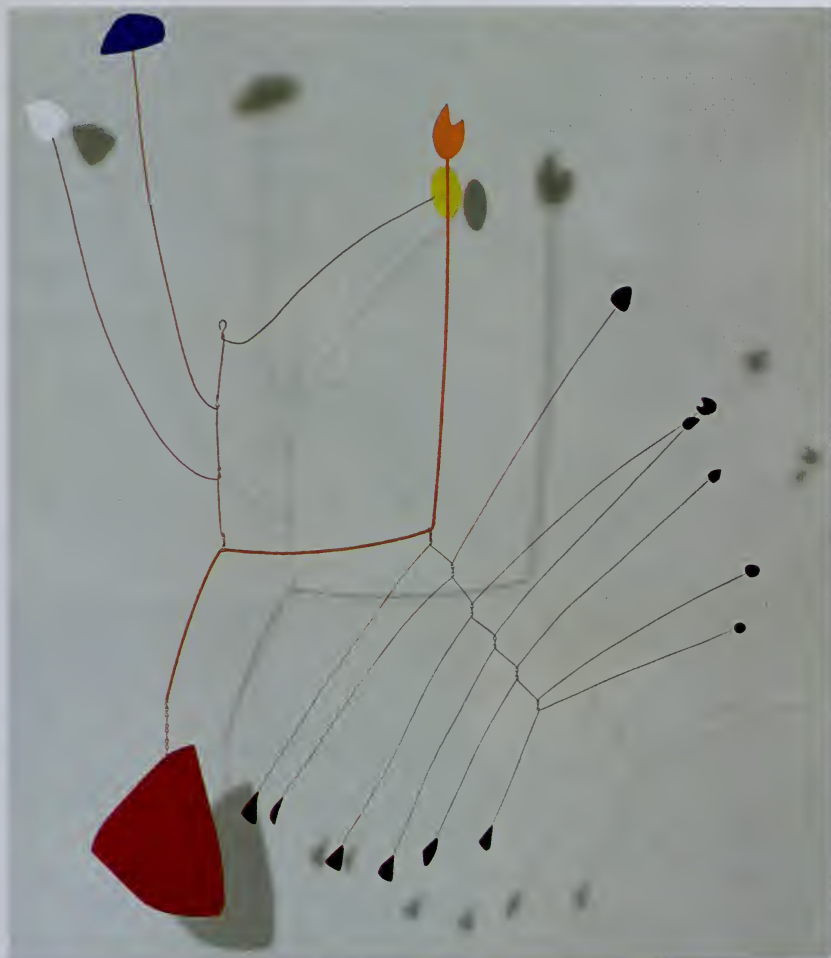
Faune et flore des mobiles

Retour aux mobiles. Calder n'a pas fini de les inventer, ou de les réinventer. A la fin des années 1930, ils subissent de significatives transformations stylistiques qui vont marquer leur aspect pour au moins toute la décennie à venir. Ils deviennent de plus en plus graphiques et ténus; leurs formes s'amenuisent; elles ne sont plus tridimensionnelles mais totalement plates et leur découpe s'inspire de plus en plus visiblement des formes du monde naturel : plumes, feuilles, palmes, pétales... Les branches, surtout, commencent à acquérir un pouvoir formant à part entière. Elles n'annoncent plus seulement à leur rôle structurant architectonique. Elles inscrivent courbes et angles au sein de configurations

L'objet naturel entre dans la construction de certains mobiles (ci-contre, à la galerie Pierre Matisse en 1936), ou donne naissance, plus tard, aux *Constellations* (ci-dessous). Au sol, elles se laissent contempler comme des paysages; suspendues aux murs, elles gagnent les immensités du ciel. Le réseau linéaire qui en relie les unités rappelle celui que les cartographes de la voûte céleste tracent entre les astres pour ordonner le grouillement sidéral. «On souhaiterait qu'un aimant puissant supprime la servitude

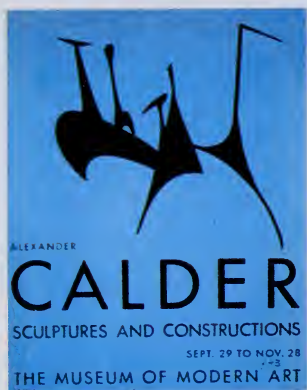


de cette tige de fer, et que ces *Constellations* restent en suspension dans les airs, magiquement soutenues par quelque force magnétique», a dit Gabrielle Buffet-Picabia, amie de l'artiste depuis ses années parisiennes.



arborescentes de plus en plus compliquées et raffinées. Elles sont ici graminacées ou herbes aquatiques, ailleurs elles sont les pattes et les antennes d'improbables insectes; les plus frêles d'entre elles se courbent pour dessiner une crête ou une huppe... Le mobile devient un tout organique où formes et éléments structurels participent au même titre, et avec une grande virtuosité, à un jeu d'associations de plus en plus flagrantes avec la faune

Maigreur et complication de la structure, expressivité linéaire des branches porteuses, petitesse des palets aux découpes foliacées... *Fishbones* (ci-dessus) est une des premières œuvres où se lit le nouveau style des mobiles vers 1939.



des formes compensant leur perte de corporéité.

Calder invente aussi de nouveaux types de mobiles, comme le mobile posé-traversé où un plateau horizontal suspendu au ras du sol laisse passer par les ajours dont il est percé des bouquets de tiges et de rameaux ployant sous le poids des palets fixés à leurs extrémités. L'intrication des lignes et des articulations aboutit à une complication visuelle des plus réjouissantes, qui fait presque disparaître la structure, ou la rend, en tout cas, difficilement perceptible sous cette exubérance formelle – c'est la définition d'un art que l'on peut presque dire « baroque ».

Consécration au MoMA

Au beau milieu de cette foisonnante période créatrice, Calder connaît une forme de consécration avec la rétrospective que lui offre le Museum of Modern Art en 1943, à New York, organisée par James Johnson Sweeney. C'est à cette occasion que ses œuvres, contre les habitudes

et la flore réelles. L'atelier de Calder et ses expositions foisonnent à cette époque de constructions aux lignes inextricablement mêlées, formant d'impénétrables taillis. Beaucoup d'entre elles sont le résultat de l'assemblage et de la juxtaposition de très petites unités accumulées en très grand nombre, la prolifération

En 1943, Calder est le plus jeune artiste américain à qui le Museum of Modern Art ait accordé le privilège d'une vaste rétrospective (à gauche, l'affiche de la manifestation). A cette occasion, l'historien James Johnson Sweeney, qui défendait le travail de Calder depuis le début des années 1930, rédige un catalogue qui fait encore référence et dont les analyses témoignent d'une grande familiarité avec l'œuvre. Devant le succès public qu'elle remporte, l'exposition sera prolongée de plusieurs semaines jusqu'en janvier 1944.



de l'artiste, reçoivent des titres imaginés qui confirment les associations avec le monde naturel que l'observateur fait de lui-même. Toujours non-figuratif dans sa conception, l'art de Calder n'abstractise jamais d'après les formes de la nature; ce sont ses formes inventées qui suscitent, en dernière analyse, des analogies avec elles.

«Les noms sont des étiquettes, dit-il, mes choses sont nommées après coup. Avant l'exposition du MoMA en 1943, quand Sweeney a insisté pour que les choses aient des noms, j'avais l'habitude de faire un petit dessin en parlant d'une chose, plutôt que d'employer un nom.»

La rétrospective du MoMA accroît soudain l'attention de nombreux observateurs sur l'art de Calder. Dans un article intitulé «L'âge du métal», le critique Henry McBride en donne les plus profonds aperçus : il attribue une dimension morale à cet art



Calder décrit les premiers mobiles traversés, où le mobile est intégré à son socle : «[...] il y avait plusieurs objets composés d'une lourde plaque de métal, pendant horizontalement près du plancher, suspendue à une petite potence qui prenait son assise sur le sol et qui traversait une ouverture pratiquée dans la plaque; au-dessus, il y avait quelques feuilles et des baies.» C'est à ce type de mobiles qu'appartiennent *Lys de vertu* (page de gauche) et *Red, White, Blue and Black*, dont le socle est un petit stable (ci-dessus). Ci-contre, *Four Red. Spots.*



qui, au plus noir du conflit dans lequel le monde est plongé, confirme le nécessaire triomphe de la nature au moment où celle-ci n'a jamais semblé aussi proche de l'anéantissement total, terrassée par les monstres d'acier engendrés par l'homme. «Ce qui arrive à présent est une des choses les plus terrifiantes que la nature ait jamais éprouvée et il n'y a que les plus convaincus parmi nous de l'invincibilité de la nature et de son pouvoir de surmonter tous les dénis que lui inflige l'homme de ses mains [...] qui se réjouissent de

La succession de palets décroissant régulièrement suggère dans *Sumac* (ci-dessus) un mouvement se déployant en amples courbes. On y lit clairement plusieurs «rameaux» portés au bout de branches divergentes.

l'habileté de Sandy Calder à sauver de nos improbables matériaux modernes une forme d'art qui oscille dans la brise comme un roseau sur la rive. [...] Son exposition recèle un nombre étonnant de preuves tendant à montrer que la nature ne peut jamais être entièrement bannie et que même parvenue au dernier souffle, comme je présume qu'elle l'est en ce moment, elle peut encore fournir aux poètes et aux véritables artistes la manne dont l'âme a soif et dont elle se nourrit.» Calder apparaît comme celui qui peut tirer des ressources offertes par l'âge du métal les instruments de sa rédemption : le monde des mobiles rachète la noirceur du siècle.

Araignée (ci-dessous) montre l'aspect gestuel que peuvent prendre les branches des mobiles. Calder est entouré, pour l'ouverture de sa rétrospective au MoMA, du photographe Herbert Matter, qui avait assisté Sweeney dans l'accrochage, de Mrs. Moore, collectionneur, de Fernand Léger et de la chorégraphe Martha Graham.

L'âge classique du mobile

On sent Calder s'acheminer, dès les années quarante, à travers un petit nombre d'œuvres magistrales comme le *Mobile* de Peggy Guggenheim (1941), *Twenty Leaves and an Apple* de Cincinnati (1946) ou le *Mobile international* de Houston (1949), vers une forme plus équilibrée du mobile, où la recherche d'un effet d'ensemble et d'une certaine monumentalité prime sur la dispersion et la profusion vitaliste de beaucoup d'œuvres de cette époque. Cette tendance se renforce à la fin de la décennie et au début de la suivante. Elle aboutit à des chefs-d'œuvre comme ceux de la série des *Sumac* (1953), comme *Dots and Dashes* (1959) ou *Quatre systèmes rouges* (1960), qui marquent l'apogée d'une sorte de classicisme du mobile. Le mobile est maintenant remarquable par l'ampleur de ses formes, par sa





taille souvent imposante, par sa clarté formelle et structurelle, par sa frontalité. Ses branches et ses palets se déploient dans un plan vertical avec de majestueux mouvements croissants et décroissants et une régularité qui n'exclut pas la recherche de rythme. Sa lisibilité est renforcée par l'unité des couleurs (rouge, très souvent, ou blanc, ou noir, rarement plusieurs à la fois) et des formes des palets, sortes de triangles irréguliers aux angles arrondis. Cette uniformisation continue à faire du mobile un objet abstrait, même si les références naturalistes (végétaux, insectes, volatiles...) se bousculent à l'esprit du spectateur. Le triangle arrondi devient une forme presque standard, que l'on associe immédiatement à Calder, comme l'«ovale mouvant» à Arp, la forme de «fève» à Miró ou les cellules embryonnaires au Kandinsky de la période parisienne...

Dans un article paru en 1943, le critique George L. K. Morris examine les «rapports curieusement fluctuants entre peinture et sculpture» et la façon dont ces deux formes d'expression plastique peuvent s'échanger leurs propriétés. Il fait du mobile de Calder «l'exemple le plus complet d'une

sculpture pensée en termes de peinture.» Calder en aucun cas ne nous montre la touche du peintre mais il nous ouvre grand le contenu spatial de la peinture.»
(ci-dessus, *Mobile*, 1941)

En 1946, Gabrielle Buffet-Picabia décrit pour *Cahiers d'Art* l'exposition de la galerie Louis Carré :
 «C'est un dépaysement



total
 des matières, des
 buts, des moyens qui,
 pourtant, concourent
 à une œuvre réelle,
 volontaire et organisée.
 Certains mobiles se
 couchent au
 frottement de l'air
 comme des herbes
 aquatiques sous un
 courant. D'autres au
 contraire s'ouvrent à
 contresens, retournant
 en plusieurs temps de
 longues algues de fer. Il
 semble que dans cette
 atmosphère troublante
 la pesanteur aussi ait
 perdu ses droits.»
 Frank Elgar, dans
Carrefour enchérit :
 «Quelle lucidité dans
 ces ondulations de
 mécanismes aveugles !
 Quelle énergie
 comprimée dans ces
 madrépores faussement
 endormis ! Et quel
 prodigieux coup de
 sonde dans les
 profondeurs de la
 Nature !» (ci-dessus,
Mobile sur deux plans,
 vers 1955)

Le mobile n'est pas
 systématiquement frontal, sa
 structure peut aussi se scinder

en deux parties dont l'une reste verticale tandis que l'autre ne quittera pas un plan horizontal bien défini (*Mobile sur deux plans*, vers 1960). Mais la frontalité reste le cas le plus fréquent, qui s'explique largement par certaines habitudes de travail de Calder, s'apparentant à des méthodes de composition picturales : «[...] Je commence par découper un grand nombre de formes. Ensuite je les classe et je les régularise. [...] Puis je les dispose, comme des papiers collés, sur une table, et je les «peins» – c'est-à-dire que je les arrange, avec des fils de fer entre les pièces si c'est un mobile, pour le schéma d'ensemble. Enfin j'en découpe quelques-unes en plus avec mes ciseaux, en calculant l'équilibre cette fois.» Dans sa conception même, le mobile montre donc une double nature, entre sculpture et peinture – mais plus que jamais peinture en mouvement, fidèle à l'intuition née dans l'atelier de Mondrian.



Après guerre, porté par sa notoriété croissante, Calder devient le promoteur et le principal fournisseur d'un art public et monumental dont le succès international ne s'est jamais démenti. Cet art n'a rien glorifié ni héroïsé, mais ses formes se sont immiscées dans tous les lieux emblématiques de l'activité moderne : gares, aéroports, places urbaines, campus d'universités, sièges de banques ou de sociétés...

CHAPITRE III UN ART PUBLIC ET MONUMENTAL

Mobiles (ci-contre) et stables monumentaux (page de gauche) ont incarné le dynamisme optimiste d'un monde en reconstruction, se sont développés comme ses fruits naturels – seule nature possible dans ce nouvel âge industriel.



Un art pour l'architecture

En 1960, Calder déclarait : «La plupart du temps les sociétés et les agences gouvernementales se retrouvent avec plein d'espace dans leurs projets dont elles pensent qu'il devrait être rempli – c'est ici que j'interviens.» La sculpture de Calder a longtemps été considérée comme la solution universelle pour les architectes favorables à l'intégration des arts plastiques dans leurs réalisations : elle était incontestablement moderne dans ses formes, mais sans outrance, ni bavarde ni démonstrative mais en même temps suffisamment présente pour donner une personnalité à un site. En 1946, un mobile de plus de trois mètres cinquante d'envergure, *Twenty Leaves and an Apple*, avait déjà pris place dans le hall d'accueil du Terrace Plaza Hotel à Cincinnati, dans un immeuble *streamline* signé par Gordon Bunshaft, là même où Miró réalisa, l'année suivante, une grande peinture murale. Calder accroche encore un mobile, *Brass in the Sky* (1947), dans un restaurant de l'aéroport de Chicago, mais ses premières commandes conséquentes lui parviennent surtout dans la décennie suivante. C'est justement pour un aéroport, celui d'Idlewild (aujourd'hui John F. Kennedy International Airport) à New York, qu'il construit en 1957, dans une usine de Waterbury, ce qui est alors son plus grand mobile – trop grand, peut-être : dans sa correspondance avec les commanditaires, Calder se plaint de la faiblesse des courants d'air, impuissants à faire se mouvoir convenablement sa sculpture. L'année suivante, il installe à Paris, devant le bâtiment construit par Marcel Breuer pour abriter le siège de l'UNESCO, un mobile posé de dix mètres de hauteur, *Spirale*,

En 1957, Calder envoie une première maquette de *Spirale* (ci-dessous) aux représentants du Congrès d'Architecture Moderne chargé de sélectionner des œuvres pour le bâtiment de l'UNESCO, construit à Paris par Marcel Breuer. «Ils voulaient que j'améliore l'objet et que



je le fasse plus grand. A la fin il pesait deux tonnes – la base en faisait une et demi, et le sommet faisait mille livres. Je l'ai assemblé pendant l'été 1958. C'est une hélice, le sommet est une succession de barres et de palets en spirale qui vont en taille décroissante.»



qu'il fait construire près de Roxbury dans l'atelier de métallurgie de Carmen Segre. «Après avoir fait le mobile d'Idlewild Airport, dit-il, je n'avais plus peur des grandes choses. Ce type, Segre, a été le meilleur soudeur de l'U.S. Army, il y a été instructeur. Nous avons travaillé ensemble, le soir, dans son arrière-

Le mobile de Kennedy Airport (ci-dessus), comme *Spirale*, a été fabriqué à Waterbury, dans les établissements de Carmen Segre.



cour. Nous avons commencé par les éléments du haut et nous sommes descendus. [...] Nous avions une grue et un soir nous avons testé la partie supérieure. Jusqu'au dernier moment Segre ne voulait pas croire que ça tiendrait comme ça. Mais ça a marché, on y était.» Jusqu'au bout Calder montrera son goût pour l'expérimentation et les défis techniques; l'un de ses derniers mobiles monumentaux, qui occupe l'aile moderne de la National Gallery à Washington, a été réalisé en nid d'abeille d'aluminium, matériau issu de la technologie aéronautique, qui en allège considérablement le poids et lui permet de se déplacer avec souplesse.

Un art pour les architectes

En 1952, l'année où il reçoit le premier prix de sculpture à la Biennale de Venise, Calder conçoit à la demande de l'architecte Carlos Raul Villanueva une intégration architecturale pour le Grand Amphithéâtre (*Aula Magna*) de l'Université de Caracas. Calder intervient sur les abats-sons de la salle, auxquels il donne la forme des palets de ses mobiles, et qu'il couvre de couleurs vives. Cette œuvre est aujourd'hui un





classique du design biomorphe des années quarante et cinquante, au même titre, par exemple, que la table basse de Noguchi (1944). C'est l'époque où les formes inventées par Calder, comme ses triangles arrondis, entrent, si l'on peut dire, dans le «domaine public», et où ses mobiles commencent à être copiés par les fabricants de jouets ou d'objets d'intérieur...

L'estime réciproque, la compréhension mutuelle entre Calder et les architectes, qui lui décernent en 1961 la récompense de l'American Institute of Architects, ne comptent pas pour rien dans le développement de la partie publique de son art. Plusieurs architectes, de Marcel Breuer à Io Ming Pei en passant par Gordon Bunshaft ou Eero Saarinen, ont régulièrement pris sur eux la décision personnelle de passer à Calder la commande d'un monument. Plus près de nous, Renzo Piano déclarait sa fascination pour les objets de Calder, qui sont pour lui «comme des constructions qui bougent», et il mettait en avant, surtout, les qualités proprement

«Je prendrai à ma charge la réalisation de tous les dessins nécessaires à la décoration du plafond de la Aula Magna – à l'échelle qui vous conviendra. J'indiquerai les couleurs qui devront être utilisées pour les sièges, ainsi que pour le sol. J'indiquerai les lumières à employer pour la décoration ainsi que pour l'éclairage d'ensemble de la salle. Je consulterai M. Newman, du MIT, au sujet des matériaux que je peux employer sans interférer en aucune manière avec l'acoustique.»

C'est en ces termes que Calder s'engage auprès de Villanueva, en juin 1952, pour la réalisation de son intégration architecturale, œuvre d'art totale qu'il conçoit dans sa relation à l'ensemble, et non comme une simple addition décorative (au centre).

À partir de la fin des années 1940, Calder réalise de nombreuses œuvres qui expérimentent plusieurs procédés de gouache (en haut, à gauche) mêlée d'aquarelle et d'encre passées en traces gestuelles et fusant sur le support imbibé d'eau.

architectoniques de son art, soumis à la même rigueur constructive que l'architecture : «Il y a dans les sculptures de Calder l'aspect discipliné et rigoureux, la réponse à un ensemble de contraintes, de règles précises – qui gèrent la dynamique vivante de l'équilibre des poids et des surfaces, dont tous ceux qui s'occupent de création connaissent la nécessité et la pertinence.»

Des mobiles aux stables

De toutes les inventions de Calder, ce sont les stables qui ont le mieux répondu aux nécessités des commandes qu'il reçoit bientôt en grand nombre. Inventé par Arp pour désigner, par antithèse à «mobile», les créatures de Calder totalement privées de mouvement, «stable» a fini par s'appliquer exclusivement à ces constructions de tôles métalliques découpées et assemblées entre elles à divers angles, sans soudure, peintes et posées à même le sol. Si l'on s'en tient à cette définition, Calder a exposé le premier d'entre eux à New York dès 1937. Avec ses amples contours courbes, ses lignes

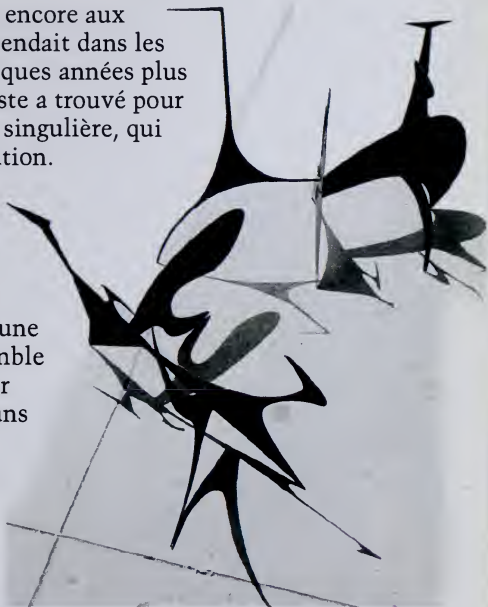
Calder a imaginé, à partir de 1940, de faire fusionner en un même ensemble ses deux inventions, le mobile et le stable. Le problème du socle dans le mobile posé était ainsi résolu : plutôt que de tenter de le faire disparaître, Calder lui applique un véritable travail plastique et lui fait dépasser sa seule fonction porteuse. Le socle est devenu sculpture à part entière (ci-dessous, *Petit Mobile*).



biomorphiques, *Whale* ressemblait encore aux objets volumineux que Calder suspendait dans les mobiles de cette époque. Mais quelques années plus tard, avec *Black Beast* (1940), l'artiste a trouvé pour ces œuvres une forme d'expression singulière, qui témoigne d'autres sources d'inspiration.

Sa silhouette se découpe en lignes brisées et arêtes vives, se hérisse de pointes et de cornes. La couleur noire qui la couvre uniformément s'allie à la dureté de certaines formes dont elle favorise une perception nette et précise. L'ensemble de la construction ne repose que sur cinq petits pieds qui s'inscrivent dans le prolongement des formes, contribuant à en animaliser l'apparence – animal fantastique cependant, monstre inquiétant qui va en générer d'autres. Avec

Black Beast, ce sont un style et



une esthétique propres au stable qui se mettent en place, et qui n'ont plus grand chose à voir avec celui et celle des mobiles. *Bayonets Menacing a Flower* (1945) oppose le monde tellurique et sombre des stables à celui, fragile et aérien, des mobiles; il en émane un sentiment de précarité et de danger imminent, donné par la seule

Les photographies d'Herbert Matter accentuent la tendance expressionniste des stables de Calder. Sa vue en plongée de *Spiny* et de son compagnon (ci-dessus), prise au-dessus d'un dallage ensoleillé sur lequel ils projettent leur ombre, sans point de repère spatial ni indication d'échelle, en décuple les dimensions et transforme ces objets en volatiles de mauvais augure. Matter a parfaitement saisi ce qui, dans l'ampleur et le rythme des formes, donnait un caractère monumental à ces œuvres, caractère que *Black Beast* (ci-contre) possédait déjà.



opposition du gracie et du consistant, du pointu et du courbe, par un contraste d'échelle aussi – la faiblesse écrasée par la force, la violence et la cruauté. Paradoxalement, cet art voué au succès public, qui accompagne l'allant optimiste des sociétés prospères, est aussi celui qui dévoile la part d'ombre de l'inspiration de son créateur. L'esthétique expressionniste du stable se met en place dans le climat des années les plus sombres du ^{xx}e siècle, et elle marque pour toujours cette part de la production de Calder.

L'industrie des stables

Les années 1940 et 1950 voient ainsi naître une population nombreuse d'œuvres d'un genre entièrement différent, des constructions de métal de moins d'un mètre de hauteur souvent, qui témoignent d'une imagination des formes profondément renouvelée. A la planéité et à la clarté croissante des mobiles répond la complexité spatiale des stables : enjambements, percements, angles dièdres, jeu de coulisse des plans imbriqués qui voilent et dévoilent les formes lorsque l'on tourne autour. La mobilité perdue se réfugie dans la variété des aspects de la construction, car «stable n'est pas statique» comme le rappelle opportunément Maurice Besset : «S'il ne bouge pas, le stable, comme le mobile, se métamorphose sans cesse en lui-même», métamorphose dont l'agent est la promenade sculpturale (comme il y a une promenade architecturale) de l'observateur. Alors que le mobile est en train de trouver sa forme classique, le développement des stables apporte à l'artiste l'assurance d'un renouvellement, préserve sa capacité d'invention et son goût de la recherche – c'est le départ d'une nouvelle carrière.

Horns on Platforms (à gauche) est un sommet du «côté noir» de l'inspiration de Calder. Hérissé de formes aiguës, percé d'ajours, peint en noir, il pourrait entrer dans la catégorie des «objets désagréables» que Giacometti avait créée au début des années 1930 pour certains de ses propres objets à pointes.



En 1957, l'architecte Eliot Noyes lui commande une version consolidée, en plaque d'acier de 6 mm, de *Black Beast*. Grâce aux fonds qu'il en reçoit, Calder entreprend alors une série de grands stables, qui sera exposée à New York, à la galerie Klaus Perls, puis chez Maeght à Paris, qui achète toute l'exposition. L'artiste en avait surveillé la fabrication dans trois ateliers de métallurgie du Connecticut qui travaillaient en même temps au mobile d'Idlewild et à celui de l'UNESCO.

En 1962, il inaugure une longue collaboration avec les établissements Biémont à Tours, non loin de son atelier de Saché où il vit maintenant la moitié de

l'année. Il se fait construire un immense atelier-hangar à seule fin de recevoir la production croissante des stables.

Comme celles d'Herbert Matter, les photographies d'Hugo Mulas (ci-dessous *Tamanoir*, vu en contre-plongée sur le ciel de Saché) tirent admirablement parti des formes expressives des stables. Ces monstres antédiluviens, surgis d'un passé immémorial, reviennent habiter l'âge de la machine.







Calder à l'usine

“Quand je me lançai dans les stables et objets plus lourds, à la suite de l'achat par Noyes de *Black Beast*, je travaillais souvent dans plusieurs ateliers de construction métallique à la fois. En 1958, j'avais trois ateliers qui travaillaient pour moi, deux à Waterbury et un autre à une quinzaine de kilomètres, à Watertown. J'ai fini par avoir l'impression d'être un homme d'affaires important, en me rendant en voiture de l'un à l'autre. [...] Dans l'atelier des Waterbury Ironworks, j'étais aidé par Chippy Ieronimo, et dans l'autre atelier de Waterbury, par Carmen Segre. Je dis que j'étais aidé mais en fait c'est moi qui assumais le rôle de l'aide et travaillais sous leur direction, gardant les yeux bien ouverts pour aboutir au résultat désiré.”

La collaboration avec le monde de l'usine et de l'industrie, surtout à cette échelle et avec cette fréquence, n'était pas encore une pratique courante dans la création contemporaine.





“C'est un peu dur au début d'obtenir des ouvriers qu'ils comprennent au juste ce que vous voulez. Une sympathie réciproque s'établit au premier abord mais il faut beaucoup d'insistance pour obtenir les lignes dures de la silhouette des objets. Quand une plaque semble flotter, je la renforce avec une côte, et si la relation entre deux plaques n'est pas rigide, je place un gousset entre elles – c'est-à-dire un morceau d'acier triangulaire qui vient s'appuyer sur les deux surfaces. Maintenant les hommes savent à peu près ce que je veux, et ce n'est qu'une question d'un peu plus haut ou d'un peu plus bas pour tel ou tel renfort – cela, c'est à moi de le décider.”

Calder travaille ici aux Etablissements Biémond de Tours à la fabrication de *Têtes et queue* et de *Triangles et arches*, dont on voit les maquettes au premier plan.

Cette année-là, il érige à Spolète, en Italie, au-dessus d'un croisement de routes, un stable de près de vingt mètres de hauteur, construit dans un atelier local de construction navale.

L'âge des machines

C'est le début d'une course au gigantisme où se distinguent les stables de Montréal (*Man*, 1967, 21 mètres, construit à Tours) et de Mexico (*El Sol Rojo*, 1968, 25 mètres). Calder se prend au jeu de la résolution des nombreux problèmes et défis techniques engendrés par l'élaboration de ses œuvres monumentales, et s'organise de manière à pouvoir répondre à l'énorme demande à laquelle il doit

L'*Araignée rouge* (ci-dessous), installée à la Défense en 1975, fait partie d'une dernière lignée de stables, avec *Four Arches* à Los Angeles et *Flamingo* à Chicago, caractéristiques par le développement impressionnant de leurs arches, qu'anticipait déjà des stables comme *Black Widow* en 1959, ou *The Crab* en 1962.



désormais faire face. A partir de ses maquettes en tôle fine, des patrons à l'échelle définitive sont confectionnés pour guider la découpe des plaques. Depuis 1966, un modèle intermédiaire est systématiquement exécuté : il sert à définir avec plus de précision les emplacements des attaches boulonnées ainsi que ceux des nervures et des goussets d'angles qui doivent rigidifier la construction. Calder a tout de suite fait un usage éminemment plastique de ces éléments d'armature : ils animent la surface d'un réseau linéaire qui enrichit la silhouette des œuvres et creuse les ombres, ils permettent de visualiser les forces qui sous-tendent la

Noirs comme *Les Trois Pics* (ci-dessous), ou rouges comme le stable de Hanovre, *The Halebardeer*, (au centre), les aplats de couleur des stables accusent la netteté des formes, qui opposent leurs découpes



structure, rappelant que chez l'ingénieur Calder, il est toujours question de torsions, de tensions, de poussées et de gravité. Ils expriment avec éloquence, et même emphase, le processus de fabrication de l'œuvre, ils en rendent visible chaque étape; en se refusant à cacher quoique ce soit de leur technique de construction, Calder inscrit sans ambages son travail dans son époque, l'âge de la machine. A un expressionnisme

tranchantes aux lignes de l'architecture.

«Par exemple, dit Calder, un nouveau stable à Grand Rapids sera rouge parce qu'il est placé contre un immeuble de verre sombre. [...] Mais sinon un noir uni aurait très bien fait l'affaire.

Une fois Hilla Rebay est venu me voir pour me demander de faire un mobile pour le puits central du Guggenheim. J'ai dit que je ferais bien un grand mobile noir. Elle répondit, "Mr. Wright [l'architecte] veut que vous le fassiez en or". J'ai répliqué, "d'accord, je le ferai en or, mais je le peindrai en noir".»

plus proprement formel et stylistique se superpose ainsi une sorte d'expressionnisme technologique : ces monstres sont aussi des machines.

La scène des mobiles

Le côté extraverti de l'art de Calder s'est aussi exprimé à travers ses nombreuses adaptations d'œuvres à la scène théâtrale ou au ballet.

Si le mouvement constitue bien l'essence et la condition du spectacle, alors le

mobile est bien spectaculaire en lui-même et, pour ainsi dire, malgré lui. Le mobile, pour reprendre une

expression forgée par Fernand Léger et que l'on aurait aimé croire inventée pour Calder, est bien

l'«objet-spectacle» par excellence. Calder emploie, lui, l'expression d'«objet-ballet» pour de nombreux mobiles, en particulier des mobiles mécaniques, dont la présentation fait penser à des dispositifs scéniques : «avec un entraînement mécanique, vous pouvez contrôler la chose *comme la chorégraphie d'un ballet* et superposer des mouvements variés», dit-il.

Les premières occasions d'adapter ses mobiles à la scène lui ont été offertes par la chorégraphe Martha Graham, pour deux de ses spectacles : *Panorama*, créé en 1935, et *Horizons*, créé l'année suivante. Pour le premier, Calder avait cherché une impossible fusion de ses mobiles avec les danseurs, en les reliant entre eux par de fines cordelèttes – solution qui n'a en fait jamais dépassé le stade des répétitions. Pour *Horizons*, Calder et Martha Graham choisirent plutôt de faire intervenir des mobiles mécaniques entre les danses, comme «préludes visuels» disait le programme. Mais la critique déplore la présence des œuvres de Calder comme éléments distrayants, nuisibles à la chorégraphie elle-même : c'était faire



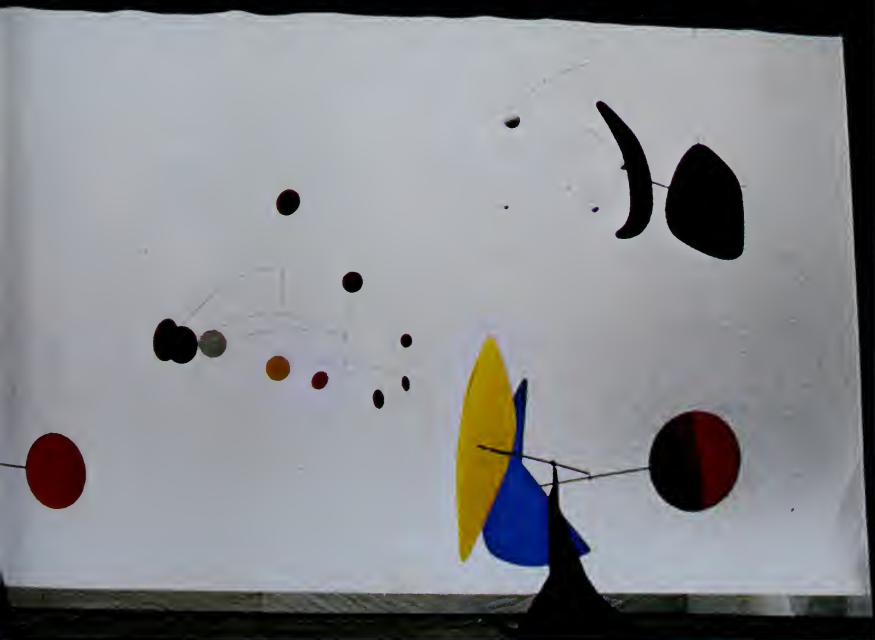
Les mobiles de Calder s'inspirent souvent de dispositifs spectaculaires : boîte scénique ou plateau de scène (ci-contre et à gauche). Au cours de sa carrière, Calder aura participé à plus d'une douzaine de productions théâtrales. «Il y a trente années, écrit-il au directeur de l'Opéra de Rome, que je pense à un spectacle qui serait entièrement mien, formes et musique en symbiose.»



l'aveu de leur efficacité spectaculaire, de leur capacité propre à se donner seuls en spectacle. «Mon idée avec le ballet mécanique était de le réaliser indépendamment des danseurs, ou *sans eux* somme toute», dira alors Calder.

En 1968, l'Opéra de Rome lui confie la maîtrise complète d'un spectacle de dix-neuf minutes : *Work in Progress* où, sur fond de musique électronique,

«J'ai fait plus tard des décors de scène, mais ce n'est pas exactement ce que je voulais [...]. L'idée d'un spectacle totalement mien m'était déjà venue à l'esprit en 1926 quand je terminais le *Cirque*, et quand j'essayai de l'encadrer dans une ouverture de scène, m'amusant à le croire dans un véritable théâtre.» *Work in Progress* (ci-dessous) matérialisera enfin ce désir d'un spectacle autonome.



s'animent des mobiles retraçant la genèse de son œuvre – «ma vie en dix-neuf minutes». C'est aussi le grand cycle de la vie que Calder a voulu évoquer, depuis la naissance des astres jusqu'à l'apparition de la terre, des animaux et de l'homme. Si le mouvement dont ils sont doués est donc bien ce qui rapproche les mobiles de la nature et du monde réel, il est aussi ce qui fonde leurs capacités scéniques et spectaculaires. Les mobiles ne reflètent pas seulement l'ordre naturel, ils nous placent aussi devant le spectacle de la nature – ou, pour citer encore Baltrusaitis : «Le monde comme un théâtre où les secrets de la nature sont révélés par les jouets construits par l'homme.»

Calder fabuliste

A la fin de sa vie, Calder est revenu au moins deux fois dans sa sculpture à une figuration explicite. La première avec la série des *Animobiles*, exposée chez Maeght en 1971, la seconde avec celle des *Crags and Critters*, montrée en 1975. Leur technique est différente de celle des stables et rappelle plutôt, avec leurs plaques de fer découpées et pliées, celle du Picasso du début des années

«L'œuvre de Calder se nourrissait également d'une veine populaire, profondément réaliste, qui ne rejette ni l'humour ni, le cas échéant, une joyeuse vulgarité. [...] Elle perdure dans tout le travail de Calder, jusqu'aux *Critters*, ces personnages de tôle découpée, aux jambes et aux bras multiples, qui faisaient l'objet de la dernière exposition parisienne organisée de son vivant.»

D. Abadie, 1992

Ci-dessous, *Crags and Critters* ont remplacé les stables sur le terre-plein de l'atelier, à Saché.



soixante. Les *Animobiles* sont des œuvres à silhouette animale comprenant une ou plusieurs parties mobiles – la tête par exemple, posée en équilibre au-dessus du corps. Ce sont souvent des animaux hybrides, une tête de chat pouvant terminer un corps de serpent. Leur caractère à la fois facétieux et fantastique est encore plus prononcé chez les *Crags and Critters*. Le premier terme, qui signifie «escarpé», renvoie à leurs formes pointues et à leurs arêtes vives; le second est une déformation populaire du mot *creature*, au sens de «créature étrange». Ce sont des êtres d'une indéterminable nature, souvent pourvus de plusieurs bras ou de plusieurs jambes. Leur air sarcastique les rapproche des êtres de fables dessinés par Calder au cours de sa longue carrière d'illustrateur, ou des *Affreux* peints de flaques de gouache dégoûlante à la fin des années soixante et dont ils ont parfois le caractère obscène ou cruellement railleur. On a pu dire de manière un peu romantique que leur danse macabre



C'est dans le style macabre de ses *Affreux* (ci-dessus) que Calder réalise aussi une affiche poignante contre la guerre du Viêt-nam, en 1967, ou une caustique évocation de la Révolution française. Leur technique (coulures, projections) rappelle celle de gouaches réalisées autour de 1950. Calder expérimentait alors un procédé de gouache mêlée d'aquarelle et d'encre qui fusait en traces gestuelles sur le support imbibé d'eau.



Siva (ci-dessus), réalisé en 1965, annonçait déjà l'étrange multiplication des membres des *Crags and Critters*.

anticipait sur la mort de leur créateur, survenue le 11 novembre 1976, peu de temps après l'ouverture d'une grande rétrospective au Whitney Museum of American Art. Mais les *Crags and Critters* sont surtout l'une des résurgences exemplaires du réalisme qui traverse tout l'œuvre de Calder et qui est parfois poussé, comme ici, jusqu'à la plus féroce dérision.

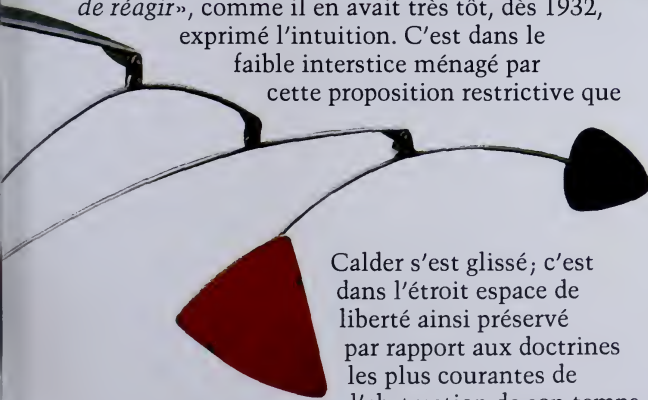
Abstraction et réalité

L'abstraction de Calder, loin d'ouvrir sur une «autre réalité» ou sur la «réalité intérieure», ne s'est donc jamais départie de ses liens avec la réalité de ce monde-ci. Ce lien, c'est le mobile – l'invention majeure de Calder, et l'une des formes les plus neuves et les plus imaginatives de toute la sculpture de ce siècle – qui l'assure. La cause du mouvement s'y confond si bien avec les bases constructives de l'œuvre qu'il lui paraît en quelque sorte immanent. Cette présence inaltérable du mouvement réel – il faudrait abolir les lois de la gravité pour la faire disparaître – ancre de manière

étonnamment
sensible et
particulière son
œuvre dans le monde
des phénomènes. En ses
formes abstraites, peut
alors s'incarner un autre
réalisme, pour lequel le
mouvement serait une
qualification plus déterminante
que tout mimétisme ou tout
naturalisme traditionnellement compris.
Calder invente un réalisme sans figuration,
ou bien encore «des abstractions qui ne



ressemblent à rien de la vie, *sauf par leur manière de réagir*», comme il en avait très tôt, dès 1932, exprimé l'intuition. C'est dans le faible interstice ménagé par cette proposition restrictive que



Calder s'est glissé; c'est dans l'étroit espace de liberté ainsi préservé par rapport aux doctrines les plus courantes de l'abstraction de son temps

qu'il a pu faire s'épanouir son apport le plus personnel à l'art abstrait, non-figuratif. Cet apport qui réside en la mise à jour d'une relation étroite et essentielle entre forme inventée et réalité naturelle, par la médiation du mouvement.

Dès 1960, Calder confiait à un journaliste du *New Yorker* : «Mon œuvre a connu un certain agrandissement. [...] Comme le temps passait, j'ai développé de nouveaux dispositifs mécaniques, tel qu'une pièce de maintien qui fait à la fois pivot et point d'appui, pour faire tourner et osciller l'objet. C'est vrai que j'ai plus ou moins mis de côté les plus petits mobiles. Je les considère comme quelque peu insignifiants. L'ingénierie sur les grands objets est importante; ils sont pour la plupart conçus en fonction d'un site spécifique, ils doivent s'y adapter et soit se porter eux-mêmes soit pendre du plafond convenablement.»

Calder aura été l'homme des défis techniques, stimulé par les difficultés posées par l'accroissement du format de ses œuvres; mais il est aussi resté le créateur d'objets graciles et inconsistants (ci-dessus). De même, l'habitude du travail en usine n'a jamais supplanté chez Calder ses pratiques d'atelier habituelles.



TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS



«Les théories peuvent servir à l'artiste lui-même,
mais elles ne devraient pas être diffusées.

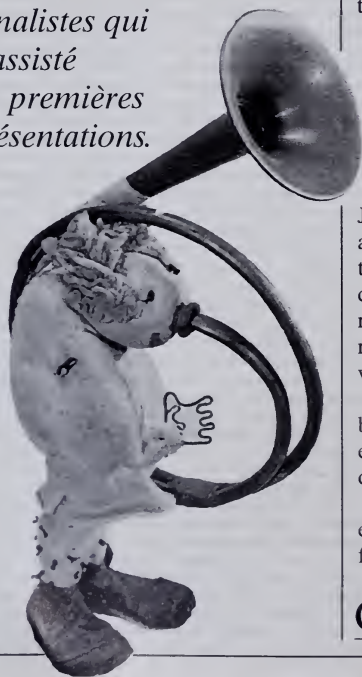
Tout ce que je dirai ici le sera à propos de ce que
j'ai déjà fait, non à propos de ce que je ferai.»

Calder, «Mobiles», 1937

L'ambiance du Cirque

Parmi les nombreux artistes à s'être inspirés du cirque, aucun ne s'est livré à une reconstitution aussi complète et précise que celle de Calder, chef-d'œuvre d'observation et de fidélité à l'esprit de la fête.

Le réalisme du cirque était aussi un réalisme d'ambiance, que nous restituons les descriptions d'amateurs et de journalistes qui ont assisté à ses premières représentations.



«Voici une petite histoire de mon cirque»

[...] Mon premier acrobate était un sauteur, qui avait des jambes en fil d'acier, des mains en plomb, le corps vêtu de velours jaune, et une tête faite d'une tranche de bouchon, avec cheveux et moustache peints à la gouache. On le laissait tomber sur ses pieds, et après plusieurs tours et avec bonne chance, il retombait sur ses mains. Je le trouvais très réussi quand une amie m'a dit qu'il ressemblait à son père.

[...] Après ça j'ai fait un acrobate avec les jambes écartées en demi-cercle et des pieds lourds et un tremplin qui le lançait en l'air. Le numéro consistait à faire marcher le cheval à la manivelle et de lancer l'acrobate, en tirant un fil qui lâchait le tremplin, afin que le monsieur tombe à cheval.

[...] Il y avait aussi un dompteur de fauves, et son lion. Le lion qui avait un corps en fil de fer et une tête d'étoffe orange faisait plusieurs acrobaties, et puis se trouvant assis sur un socle, lâchait deux ou trois marrons, que je couvrais vite avec de la sciure de bois.

Je voulais y ajouter les odeurs. J'allais acheter du parfum, du musc, mais c'était trop cher, alors on m'a vendu un tube de pâte dépilatoire (comme ayant une mauvaise odeur). Je l'ai rapporté chez moi, mais quand je l'ai ouvert, je me suis vite décidé à laisser tomber les odeurs.

J'avais le «Wild West» avec un cowboy qui était très adroit avec un lasso, et qui attrapait un taureau qui galopait dans le cercle.

Il y avait aussi un «lanceur de sabres» et sa «première favorite» qui était finalement blessée et enlevée de la piste

Ce clown, l'une des figurines du *Cirque*, émet des sons réels.

par deux brancardiers et qui rentrait tout de suite sur la piste comme la «deuxième favorite». Naturellement il y avait un chef de piste, en haut de forme fait d'un bouchon et d'une plaque de carton, et un habit à queue. Il avait un sifflet pour arrêter la musique, pour faire les annonces, et un *mouth organ* comme clairon quand il y avait quelqu'un d'importance.

Je changeais les tapis de couleurs vives presque à chaque numéro pour donner le complément des couleurs dont étaient faits les costumes des artistes, qui portaient souvent des magnifiques bijoux de chez Woolworth. En tout il y a environ vingt numéros, qui avec un entracte, et des cacahuètes et la musique exotique du gramophone, dirigé par ma femme, qui est un superbe chef d'orchestre et avec les bruits d'un tambour, des cymbales, un tuyau en carton pour faire parler le lion et si vous aimez le cirque en grand, peut-être vous aimeriez le mien.

Alexander Calder, «Voici une petite histoire de mon cirque», *Permanence du cirque*, Paris, 1952

Legrand-Chabrier, que Pierre Bost présentait en 1931

comme «un des meilleurs juges du cirque et du music-hall d'aujourd'hui», est le premier à avoir attiré l'attention sur le Cirque de Calder.

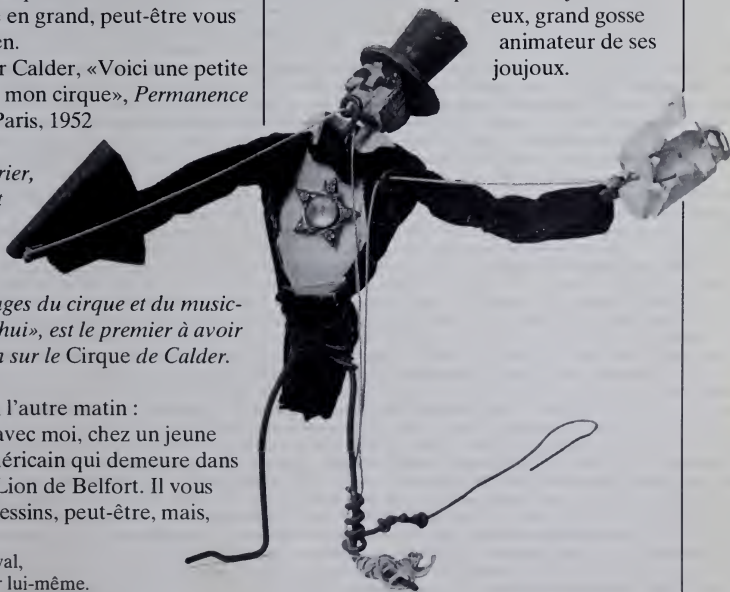
Un ami me dit, l'autre matin :
«Venez donc avec moi, chez un jeune dessinateur américain qui demeure dans le quartier du Lion de Belfort. Il vous montrera ses dessins, peut-être, mais,

sûrement, autre chose dont vous, le grand amateur de cirque, vous serez peut-être surpris et sans doute charmé.»

Une petite rue dans l'avenue d'Orléans. Un petit hôtel dans cette rue. Courte ascension d'un escalier sombre. Une porte. Je frappe. Elle s'ouvre. Un colossal garçon de l'âge d'un homme, qui semble réjouï et cordial à perpétuité, et pas seulement par politesse d'accueil. Visage épanoui. Yeux de franc bleu. Salutations réciproques.

Mon ami lui dit le but de notre visite : voir ses jouets. Et nous nous asseyons sur le lit-divan. Va-et-vient dans la pièce étroite, éclairée d'une verrière, atelier. Il décroche, de toutes les patères, des objets hétéroclites, fouille sur les tables, tombe le derrière par terre, étend ses jambes gainées d'un pantalon de marin de treillis blanc, et se met, non pas à nous montrer les jouets dont il a composé des modèles schématiques, mais à jouer avec

eux, grand gosse animateur de ses joujoux.



Monsieur Loyal,
c'est Calder lui-même.



Et c'est à une représentation de cirque que j'assiste car la plupart de ces jouets sont des sortes de marionnettes d'artistes humains et animaux de la piste en fonction de leurs exercices.

Oh, ce sont des silhouettes stylisées, mais étonnantes de ressemblance en raccourci, obtenues par des moyens de fortune, fil de fer, bobines, bouchons, élastiques... Un coup de pinceau, un coup de canif, de-ci, de-là, sont des repères habiles à notre reconstruction de l'individu tel que nous le voyons au cirque.

Voici un chien, qui semble un dessin de caverne préhistorique ayant pris corps de fil de fer. Il va sauter à travers un cerceau de papier. Oui, mais il pourra rater son tour ou non. Ce n'est pas un jouet mécanique.

Voici un voltigeur équestre. Le cheval tourne sur un rond de carton qui fait la piste. De la main droite l'inventeur moud à la manivelle. Le voltigeur s'élance de loin, d'un tremplin dont la main gauche déclenche le ressort-catapulte. A tous les coups il ne gagne pas son équilibre sur le cheval.

Voici la danseuse, avec son tutu en papier gaufré de petit four, qui descend la corde oblique à la japonaise, hésitante : l'accident aura-t-il lieu ? Non, car elle sait son métier.

Voici, montage maquette de chapiteau, un surprenant et compliqué appareil de trapèze volant à trois trapèzes qui permet, par un jeu de fil manœuvré au doigt, et non obligatoire, de faire exécuter à deux trapézistes au tronc de bouchon emmanché de bras et de jambes en fil de fer, les passes mêmes de nos trapézistes volants en chair et en os.

Tout cela combiné et équilibré selon les lois de la physique en action telle qu'elle permet les miracles de l'acrobatie de cirque.

Et nous sommes, nous spectateurs, comme ces enfants de la maison, et des maisons voisines, qui viennent souvent demander à voir le cirque du monsieur américain...

– Oui, dit-il, à New York, j'ai pu assister, pendant une quinzaine, à toutes les représentations de Beckman, j'avais une autorisation. Moi, ce que j'aime, c'est les numéros à poulies où il y a des appareils à monter, à manœuvrer... j'ai été aussi matelot, matelot de voilier...

Mais comme vous pourriez croire que c'est un personnage de conte, je vous révélerai son nom, vous pourrez vérifier, il s'appelle Alexandre Calder, et je crois, et j'espère, que vous entendrez parler de ses jouets.

Legrand-Chabrier, «Un petit cirque à domicile», *Candide*, 23 juin 1927

Un cirque dans un couvercle de carton à chapeau

Pierre Lazareff, avec de nombreux autres journalistes, fit bientôt écho à Legrand-Chabrier.

[...] Le cirque d'Alexandre Calder est le plus curieux cirque qu'un amateur puisse contempler.

Il se tient dans une chambre d'hôtel de la rue de la Gaîté, là-haut, à Montparnasse, dans un couvercle de carton à chapeau. Ses acteurs sont nombreux, charmants et imprévus : le sculpteur Alexandre Calder a construit des trapézistes en fil de fer, creusé des clowns dans des bouchons de liège, fait surgir des écuyères de vieilles bobines; découpe des chevaux dans des morceaux de carton...

Depuis cinq ans, ce grand jeune homme blond aux yeux bleus, fils d'un sculpteur américain connu, travaille – pour son plaisir – à cette collection unique de jouets. Et de temps en temps, il donne devant quelques amis une représentation. L'autre soir, il y avait convié, par l'intermédiaire de son ami, le dessinateur français Marc Réal, les critiques des choses de la piste. Et des spécialistes réputés, comme Gustave Fréjaville et Legrand-Chabrier, restèrent stupéfaits devant la précision de ces figurines stylisées.

Car les artistes d'Alexandre Calder sous la mystérieuse pression de ses doigts, s'animent. Et nous assistons à un spectacle captivant, émouvant et curieux : acrobates, clowns, écuyères, jongleurs même, animaux dressés, exécutent en effet leur travail avec un réalisme qui n'est pas seulement superficiel, mais qui interprète avec exactitude tous les mouvements professionnels que doivent exécuter les vrais artistes de cirque! [...]

Pierre Lazareff,
«Un cirque dans un couvercle
de carton à chapeau»,
Paris-Midi,
21 mai 1929

Le gramophone raclait «Ramona»

En juin 1929, Edouard Ramond consacre à Calder un très long article de Paris Montparnasse, revue «pittoresque», attachée à la description de la vie du quartier des artistes.

[...] D'un geste, il assied les visiteurs sur un divan grand comme un champ de manœuvres et il commence d'étranges préparatifs. Un rideau étend sa pénombre sur l'atelier. Calder, sans mot dire, étale sur le sol un tapis rond, sur lequel la lampe abaissée vient projeter avec exactitude un cercle de lumière vive. A tous les angles de la pièce, il décroche des fils, de menus cordages, pose autour du tapis un paravent-banquette qui achève de créer le décor d'un cirque, puis, gravement, il s'installe par terre, et extrait d'une caisse de carton d'étonnantes choses...

Nous sommes au cirque Calder. Voici le chien savant qui va bondir à travers un cerceau de papier. Voici l'écuyer acrobate, qui s'apprête à sauter en selle sur un cheval lancé au trot... Le gramophone, qui raclait *Ramona*, s'arrête sur un signe de Calder, qui commande «Plus musique!»... Un tambour gronde... «Plus tambour!»... Le silence impressionnant du vrai cirque pèse sur la pièce... Calder actionne d'une main la manivelle qui mène autour de la piste miniature la course du cheval, de l'autre, la catapulte qui projetera l'écuyer sur le fier canasson de cirque... Et hop! l'acrobate est en selle!... Public, nous applaudissons également la danseuse, mignonne en son tutu de papier gaufré, qui descend, impeccablement sûre, les pieds en équerre et son ombrelle haut levée, du bout de la corde oblique tendue de très haut jusqu'au milieu de

la piste. Voici encore les clowns pirouetteurs, et voici enfin, miracle de précision, le trapèze géant où des acrobates de fil de fer se livrent au double saut périlleux, et s'élancent d'un trapèze à un autre, à travers des cerceaux miniatures...

Car ceci n'est qu'un jeu, certes, mais un jeu surprenant. Les héros de ce microcosme sont matière inerte : fil de fer, bouchon, bois, caoutchouc, fil de papier... Un peu de plomb, du métal soudé leur donnent seuls quelque pesanteur. Mais le miracle est bien que, nés de rien, mais conçus par l'œil sagace de Calder et mus par sa paradoxale habileté manuelle, ces joujoux rééditent les tours mêmes qui laissent pantois, voir anxieux, les spectateurs au Cirque d'Hiver. Le miracle est que soient scrupuleusement obéies les lois de la physique en action, par ces petits fantoches à qui le talent indiscutable d'un artiste a donné une silhouette exacte et suggestive. [...]

Edouard Ramond, «Sandy Calder ou... le fil de fer devient statue...»
Paris Montparnasse, Paris,
numéro spécial, 15 juin 1929

Dans un roman autobiographique, Michel Seuphor, sous le nom d'emprunt de Tavier, décrit une séance du Cirque se déroulant au début des années 1930, rue de la Colonie.

[...] Arrivant vers dix heures, Tavier était loin d'être en retard : la représentation n'avait pas commencé. Aux voitures qui stationnaient dans la rue il avait reconnu le beau monde. Dans la maison se bousculait un public hétéroclite, bohème et scintillant, guindé et mal ficelé, parlant anglais, allemand, français et italien. Toutes les chambres étaient remplies de «fil de fer» de divers

calibres. Au rez-de-chaussée, la production ancienne : basses-cours, saltimbanques, floralies; au premier étage, les grands signaux mécanisés; au deuxième étage les portraits, parmi lesquels on remarquait surtout celui de Fernand Léger, aussi ressemblant de face que de profil et que l'ombre projetée sur le mur bleu pâle rendait vivant. Au troisième étage il y avait le cirque. Sur l'appel d'un gong le monde y affluait aussitôt, cherchant la bonne place sur de véritables gradins disposés en amphithéâtre à travers la moitié d'une vaste pièce, reliant trois angles. Dans le quatrième angle, assis par terre, les jambes écartées, toujours équipé en joueur de base-ball, fortement éclairé par un projecteur unique braqué sur lui, Calder frappait le gong.

[...] D'un pied à l'autre, Calder fit coulisser plusieurs fois un petit rideau bleu, glissant sur un mince fil de fer, tendu à deux crochets scellés dans le mur. Puis, toujours entre ses jambes étendues, Gulliver déroula, avec tout le rituel du cirque, un petit tapis jaune et, de biais sur lui, un tapis rouge.

Suivit l'exhibition proprement dite des numéros de danse du ventre, phoques équilibristes, dressage de lions, acrobates, prestidigitateur – tous fort savants et imités avec toutes les règles du jeu par des bonshommes en fil de fer, articulés, habillés de quelque chiffon caractéristique, nantis de tous les accessoires utiles.

[...] Il y avait entracte de 11 heures à minuit pour permettre à quelques personnes de venir après la sortie des théâtres et d'assister au plus beau. Il fallait aussi faire quelque honneur, pendant cette pause, à l'exposition permanente des œuvres du créateur de la sculpture «sur fil de fer» et circuler admirativement à travers les pièces et les étages.



Le maître de piste en action, dans les années 1940. Ici, la descente de la danseuse de corde.

[...] Au troisième étage, la représentation reprenait. Calder avait passé tout le temps de l'entracte à faire l'installation compliquée des jeux icariens où un bonhomme, habilement manœuvré, devait être lancé dans le vide d'un trapèze à l'autre et s'accrocher à son partenaire après plusieurs sauts périlleux. Calder, qui avait dépensé pour ce numéro une ingéniosité inouïe, n'avait rien oublié, ni le filet tendu sous les trapèzes, ni le jeu des mouchoirs, ni le sac minuscule devant enfermer la tête du bonhomme pour le saut de la mort. [...] C'était la fin. Les gens partaient sans se presser, échangeant des compliments, louant le génie de Calder en termes élégants, exultants, graves et profonds.

Michel Seuphor, *Douce Province*, Lausanne, Jean Marguerat Ed., 1941

Les premiers mobiles vus par la critique

*Le mouvement exerce
sur l'observateur un réel
pouvoir de fascination.
C'est ce qui transparait
dans les échos retraçant
l'apparition des premiers
mobiles.*



Un rond, deux sphères : un univers.

*Legrand-Chabrier, qui avait «découvert»
le Cirque pour la presse, a également
suivi avec intérêt l'apparition des premiers
mobiles.*

[...] L'esthétique inquiétante du fil de fer nous offrant d'aériens graphismes à trois dimensions, n'est plus à démontrer. Statique, la maigreur d'un tel dessin, son dessèchement sans ombres, sa superposition à un entourage courant, plus qu'une vraie transparence, nous empêche de nous abandonner complètement à la magie qu'il recèle. L'invention quasi géniale fut d'animer ces formes, d'en faire des mobiles dans l'espace doués d'une vie mystérieuse comparable à celle de certains appareils de démonstrations astronomiques. Là, Calder se révèle un créateur dans tous les sens du mot. L'univers de géométrie cinématique qu'il nous propose aujourd'hui est pur et abstrait. Mais aussi satisfaisant, artistiquement, que ces illustrations des traités de la Renaissance. Boules, spirales, lignes droites, diagonales, cercles, plateaux, ici, tout bouge, tout tourne en un doux enchaînement de mouvements logiques, qui est, à proprement parler, poétique.

Et à notre époque où notre œil se complait à la vue du simple jeu des volumes architecturaux, je pense que certains «mobiles» de Calder nous offrent la seule décoration possible de bien des surfaces intérieures de nos habitations. Décoration à expression intermittente, qu'il suffirait de déclencher, comme on met un disque sur le phonographe, pour pouvoir rêver quelques instants devant une construction lyrique comme celle d'un monde, et dont la marche pourrait être infinie.

Legrand-Chabrier, «Calder.Mobiles.
Galerie Vignou», Prov. inc. [février 1932.

Coupure de presse conservée aux
Archives de l'Art Américain,
Smithsonian Institution,
Washington DC, Calder Papers]

Le laboratoire d'un astronome

Aussitôt après l'exposition à la galerie Vignon, les mobiles sont montrés à New York, à la galerie Julian Levy.

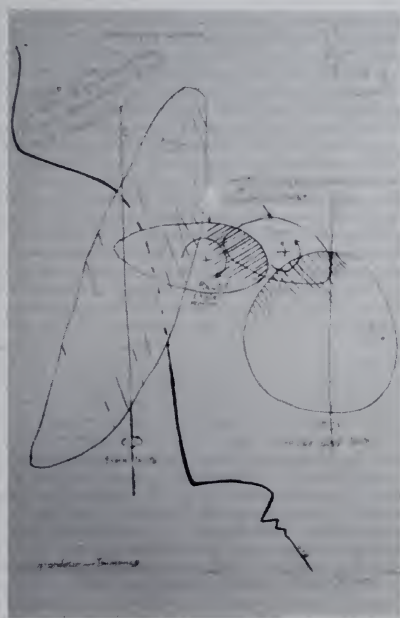
[...] Les «mobiles» sont des sculptures abstraites mises en mouvement. Et ces exemples de composition plastique sont faits, comme toute la récente production sculptée de M. Calder, en fil de fer.

Les tiges de fil de fer, maintenant avec des boules colorées, tissent d'étranges motifs quand un moteur est mis en marche. Quelqu'un de non prévenu pourrait bien croire être sorti de l'ascenseur un étage trop haut ou trop bas. N'est-ce pas un de ces magasins de jouets très avancés? Ou bien est-ce que ça ne pourrait pas être le laboratoire d'un astronome? En effet, plusieurs de ces «sculptures» d'un nouveau genre suggèrent le balancement majestueux des planètes, des satellites et des soleils à travers l'espace.

[...] Quand cette petite boule rouge, poursuivant son rythme en arc de cercle passe le temps d'un instant au centre exact du cerceau de fil de fer qui bouge lui aussi, avec son propre rythme, un univers équilibré se crée, sans repos et cependant irréprochablement précis dans ses calculs réciproques. [...]

Edward Alden Jewell, «Alexander Calder's Mobiles at the Julian Levy Gallery Suggest Majestic Through Space», *New York Times*, New York, 13 mai 1932

«Pourquoi l'art devrait-il rester statique?», demandait calmement



Un schéma de mouvements, gravé en 1935.

Alexander Calder alors qu'il fermait son exposition à la Galerie Julian Levy aujourd'hui. «Vous regardez une abstraction, une sculpture ou une peinture, un arrangement intensément excitant de plans, de sphères, de noyaux, tout à fait sans signification. Ce serait parfait, à ceci près que c'est toujours immobile. L'étape suivante en sculpture c'est le mouvement.» A cet instant M. Calder pressa un bouton.

Deux boules blanches se mirent en mouvement devant un fond de caisse à savon noir. Une boule montait et descendait comme un yoyo, l'autre tournait dans le sens inverse des aiguilles d'une montre à l'extrémité d'un bout de ficelle. Toute la sculpture était montée sur une boîte de White Rock, peinte en blanc, et une petite poulie, mise en



«Deux simples cannes, une blanche une noire.»

marche par le courant électrique, contrôlait les ficelles.

«Assez réussi comme mouvement» observa M. Calder avec une certaine complaisance. Il éluda une remarque que la boule qui bougeait verticalement ressemblait à celles des stands de tir.

«Les boules des stands de tir bougent dans un but utilitaire précis, dit-il. Celle-ci n'a ni utilité ni signification. C'est simplement beau. L'effet émotionnel est très grand si vous le comprenez. Bien sûr si ça signifiait quelque chose ce serait plus facile à comprendre, mais ça ne vaudrait pas le coup.»

Anonyme, «Objects To Art Being Static,
So He Keeps It In Motion»
New York World-Telegram,
New York, 11 juin 1932

Sebastià Gasch était un critique catalan très lié à l'avant-garde internationale.

Il rend compte de l'œuvre de Calder dans la revue AC, organe du Groupe des Architectes et Techniciens Espagnols Pour l'Architecture Contemporaine (GATEPAC).

[...] Calder, avec ses sculptures, oppose la création à la copie ou à l'imitation, à la transcription ou à l'interprétation, comme on voudra, de la nature. Pour Calder, la création signifie l'invention d'objets qui contiennent une beauté aussi neuve que celle d'une création naturelle, parce que ainsi, ils ne ressembleront à rien. Les œuvres de Calder sont belles en elles-mêmes, non par comparaison, et elles ont une beauté autonome. Ce sont de pures créations, comme la création est une fleur ou un fruit. De pures inventions de formes. Création, non pas imitation.

Calder appartient à la lignée de Brancusi et de Arp. Mais il porte plus loin encore leur dépouillement plastique. Ces sculpteurs, en effet, créent des objets qui gardent une corporéité, ils font des squelettes. Ses œuvres sont des squelettes métalliques qui impressionnent par leur absolu dépouillement et par leur simplicité, la beauté de leur plastique pure.

Sebastià Gasch,
«El Escultor Americano Calder»,
AC, Barcelone, 1932

Dans la description que donne ici Paul Recht, on reconnaîtra Requin et baleine du musée national d'Art moderne, le Mobile sonore de la fondation Maeght, ainsi que le mobile mécanique reproduit ici, en haut, à gauche.

[...] Chez Pierre Colle viennent d'être présentées les œuvres de l'Américain Calder. Ce sont des systèmes articulés

qui, sous l'effet d'une simple impulsion manuelle, s'épanouissent comme des fleurs. Ces formes que le parachute ou le flip-flop nous avaient révélées sont ici comme des éléments de compositions. On voit aussi des menhirs coiffés de boomerangs et le tout animé d'un mouvement à double rotation qui est si ralenti que l'effet vous obsède comme celui du cours des aiguilles d'un vaste cadran d'horloge quelques minutes avant un supplice.

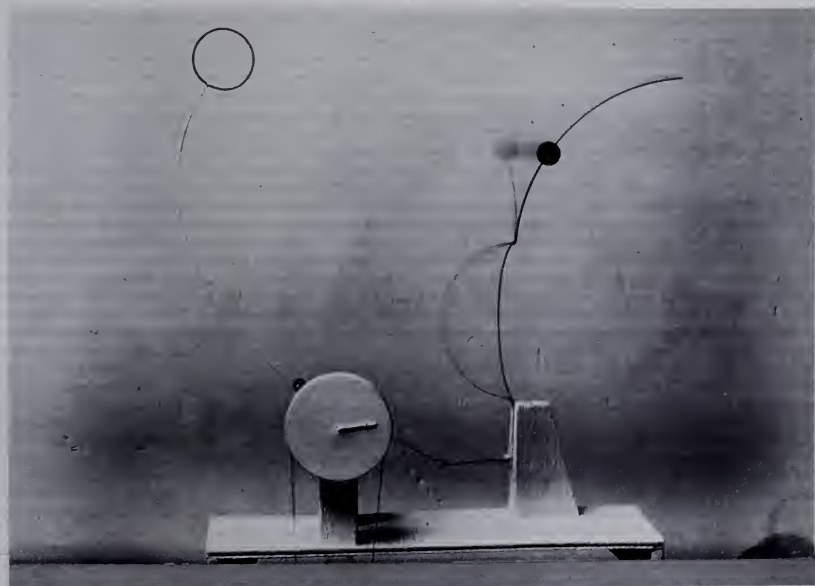
Certains ensembles sont tout à fait déconcertants de liberté : on voit deux boules, une petite et une grosse fixées respectivement à des fils de longueurs très inégales et eux-mêmes fixés aux deux extrémités d'un bras de balance pendu au plafond. La grosse boule est animé d'un mouvement pendulaire et rotatif, elle entraîne la petite qui décrit des volutes tout à fait imprévues et qui se multiplient par les chocs aux objets

ambiants. Ce sont là des variations visuelles prodigieuses sur le thème de la fatalité, avec comme moyens la pesanteur et la force centrifuge.

Il y a encore chez Calder toutes sortes de tableaux pleins de conjonctions célestes où l'œil attentif à la périodicité des cycles est sans cesse devant d'autres coïncidences. Voici deux simples cannes, une blanche et une noire, qui sont mues par un moteur invisible, mais bourdonnant comme un essaim; cela rappelle l'approche des Ménades. Ces cannes vibrent, se haussent, se rejoignent presque, puis s'abandonnent, avec tour à tour la grâce, l'incertitude et la timidité d'être schématisées et élémentaires. On est tout à fait magnétisé.

Paul Recht, «Les Sculptures mouvantes»,
Mouvement, n° 1, juin 1933

Un moteur, et un univers s'anime.



Calder parle...

Calder n'a jamais été le théoricien de son art, et sa réputation s'affirmant, il a de moins en moins éprouvé le besoin de s'en expliquer. Il n'a cependant pas toujours été insoucieux de délivrer certaines significations de sa démarche créatrice et des formes qu'elle a revêtues, comme le montrent certains textes ou des extraits de sa correspondance. Les années 1930 et 1940 surtout, sont jalonnées d'écrits dont on ne saurait sous-estimer l'importance. Ils donnent accès à quelques notions clés, telles que celle de composition de mouvements, ainsi qu'à celles de contraste et de disparité, sur lesquelles Calder fonde son œuvre.

Le premier texte que Calder consacre à ses objets abstraits est livré sous la forme d'une vision cosmique et dynamique qui fait largement appel au vocabulaire de la science.

Comment réaliser l'art?

Des masse, des directions, des espaces limités dans le grand espace, l'univers.

Des masse différentes, légère, lourdes, moyennes, indiquées par des variations de grandeur ou de couleur – des directions – vecteurs représentant vitesses, vélocités, accélérations, forces, etc. Ces directions faisant entre elles des angle significatifs, et des sens, définissant ensemble une grande résultante ou plusieurs.

Des espace, des volumes, suggérés par les moindres moyens opposés à leur masse, ou même les contenant, juxtaposés, percés par des vecteurs, traversés par des vitesses.

Rien de tout ça fixe.



Dans l'atelier de New York, en 1937.

Chaque élément pouvant bouger, remuer, osciller, aller et venir dans ses relations avec les autres éléments de son univers.

Que ce soit, non seulement un instant «momentané», mais une loi physique de variation entre les événements de la vie. Pas d'extractions [sic], des abstractions des abstractions qui ne ressemblent à rien de la vie, sauf par leur manière de réagir.

in *Abstraction-Création*,
Paris, n° 1, 1932

La beauté du mouvement

Au lendemain de l'exposition de la galerie Vignon, où il a montré ses premiers mobiles, Calder écrit à son ami, l'architecte Frederick Kiesler.

Cher Kiesler,
Nous allons à New York vers le 1^{er} mai et espérons vous voir. Je viens juste d'avoir une autre exposition et elle a été très bien reçue, mais n'a pas encore été achetée en bloc. J'espère toujours vendre une ou deux choses en tout. Nous avons eu beaucoup de visiteurs – Léger, Picasso, Carl Einstein, Buiks Einstein, Petro Van Doesburg, Cocteau, Roux, Arp (les 2), etc. – qui se sont tous montrés très enthousiastes envers «les sculptures abstraites qui bougent» (avec des moteurs électriques de jouets). Il n'y a eu qu'un seul désaccord (à l'exception d'un couple d'abrutis qui est entré uniquement parce qu'ils habitaient rue Vignon) – c'était Mondrian. Il a dit qu'elles n'allaient pas assez vite, et quand j'ai augmenté les gaz, il a répété qu'elles n'allaient toujours pas assez vite, alors j'ai dit que j'en ferais une particulièrement rapide, pour lui faire plaisir, et alors il a dit que ce ne serait toujours pas assez rapide – parce que

toute la chose aurait dû rester immobile. Je pense maintenant que la beauté du mouvement est quelque chose de bien réel – sans rapport aucun avec un quelconque machinisme. Que j'y sois entièrement parvenu, bien sûr, c'est une autre question. Mais je pense que c'est parfois le cas, et au moins j'en ai montré la possibilité.

Je pensais en rapporter cinq ou six des moins volumineuses, de l'année dernière et de celle-ci – et j'ai écrit à Julian Levy qui a une galerie au 602, Madison, pour lui demander s'il voudrait les montrer.

J'espère que vous serez toujours là pour les voir. Petro a dit quelque chose au sujet de votre retour dans un futur proche.

Best regards.

Calder à Kiesler, le 12 mars 1932,
Archives particulières, New York

Dans ce texte, Calder présente pour la première fois sa notion de composition de mouvements.

La notion de mouvement dans la peinture et la sculpture a longtemps été considérée comme l'un des éléments principaux de la composition.

Les Futuristes ont prescrit sa traduction. Le «Nu descendant l'escalier» de Marcel Duchamp est le résultat du désir de mouvement. Il y a aussi éliminé la forme représentative. Ceci évite l'allusion à des idées qui interféreraient avec la réussite du résultat principal : la notion de mouvement.

Le film de Fernand Léger, *Ballet mécanique*, est le résultat du désir d'une image en mouvement.

Par conséquent, pourquoi pas des formes plastiques en mouvement? Non pas un simple mouvement de translation

ou de rotation mais plusieurs mouvements de types différents, vitesses et amplitudes se composant pour réaliser un ensemble résultant. Tout comme on peut composer des couleurs, ou des formes, on peut composer des mouvements.

Les deux «mobiles» motorisés que j'expose sont parmi les plus réussis de mes premiers essais d'objets plastiques en mouvement. Les orbites sont tous des arcs de cercle ou des cercles. Les supports ont été peints pour disparaître contre un fond blanc pour ne rien laisser que les éléments en mouvement, leur forme et leur couleur, et leur orbite, leur vitesse et leur accélération.

Partout où il y a une finalité principale, l'élimination de tout ce qui n'est pas essentiel œuvrera pour un résultat plus fort. Dans les sculptures abstraites plus anciennes j'étais surtout intéressé par l'espace, par les quantités vectorielles, et par les centres de gravité qui diffèrent.

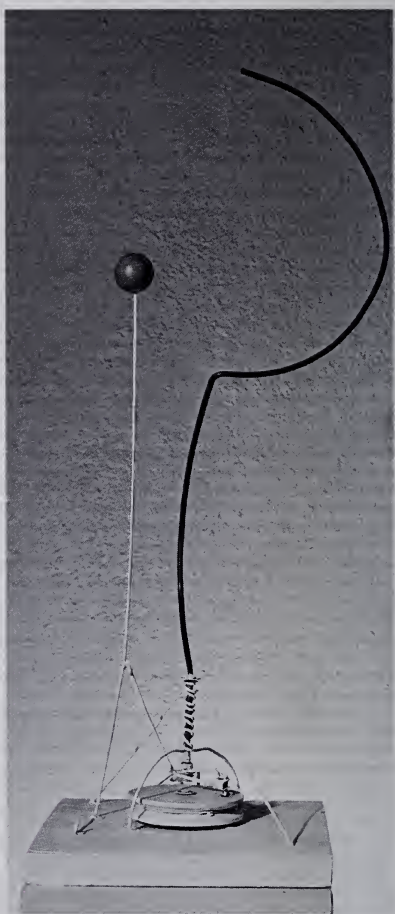
La valeur esthétique de ces objets ne peut être atteinte par le raisonnement. Une familiarisation est nécessaire.

in Catalogue de l'exposition *Modern Painting and Sculpture*, Pittsfield (Mass.), Berkshire Museum, 12-25 août 1933

Dans cette lettre au collectionneur Gallatin, on trouve le premier récit écrit de la visite de Calder dans l'atelier de Mondrian.

Cher M. Gallatin,

[...] Il y a un point que j'e voudrais éclaircir avec vous. Hélion m'a dit, quand je suis allé le voir en Virginie, en décembre 1933, que vous trouviez que mon œuvre était basée sur l'œuvre des Constructivistes. Jusqu'à ce moment je n'avais en vérité jamais entendu parler d'eux, et ce n'est pas avant plusieurs



Un des mobiles exposés à Pittsfield, en 1933.

mois plus tard que j'ai vu pour la première fois des reproductions de leurs œuvres chez Janowitz (aujourd'hui Janis, hélas!).

Ma première incitation à travailler dans l'abstrait m'est venue lors d'une visite à l'atelier de Mondrian, à l'automne 1930. (J'avais été présenté

par Kiesler, et conduit là-bas par un autre ami). Je ne sais pas si vous connaissez son atelier comme il était alors – un mur blanc, assez haut, avec des rectangles de carton peints en jaune, rouge, bleu, noir, et une variété de blancs, punaisés pour former une belle et grande composition. J'ai été bien plus touché par ce mur que par ses peintures, bien que je les aime maintenant beaucoup, et je me rappelle avoir dit à Mondrian que ce serait bien si l'on pouvait les faire osciller dans des directions et à des amplitudes différentes (il n'a pas approuvé).

Je suis retourné chez moi et j'ai peint de abstractions pendant deux semaines – puis je suis revenu aux matériaux avec lesquels j'étais plus à l'aise, et j'ai fait les objets qui étaient exposés chez Percier au printemps suivant (je crois que vous avez dit avoir vu cette exposition).

Il y avait deux objets qui pouvaient osciller dans une certaine mesure. [Dessins du mobile posé sur une pyramide et du mobile de Lodz]. Celui que je préférais était celui-ci : [Dessin de *Universe*] et il était basé sur l'idée d'un *noyau* dans l'espace d'intensités variables, distributions, etc. – j'ai finalement décidé que les relations spatiales, pour être générales, ne devaient pas être fixes – et j'ai ajouté à cela plus tard l'idée de composer divers mouvements, tout comme l'on compose des volumes, des espaces, des couleurs, etc. Je considère ceci comme une inclination plutôt naturelle chez moi, car j'ai été ingénieur et suis diplômé du Stevens Institute of Technology.

Calder à Gallatin, le 4 novembre 1934, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, A. E. Gallatin Papers

Contraste et simplicité

Les extraits suivants sont tirés de deux textes inédits datant de 1943. Ils sont parmi les plus longs que l'artiste ait écrits.

Je pense que l'artiste devrait aborder son travail simplement, avec beaucoup de respect pour ses matériaux. De même que le peintre doit se familiariser avec ses couleurs, leurs pigments et leurs liants, pour produire quelque chose qui ne soit pas contraire aux lois de la chimie, de même le sculpteur doit être en sympathie avec les matériaux qu'il emploie, quels qu'ils soient, et les utiliser en accord avec leur force et leur nature.

[...] Dans mon propre travail, quand j'ai commencé à utiliser le fil de fer comme médium, je travaillais avec quelque chose que je connaissais depuis l'enfance car j'avais l'habitude de rassembler les déchets de fil de cuivre quand un câble avait été réparé, et avec eux et quelques perles je faisais des bijoux pour les poupées de ma sœur.

[...] La «sculpture en fil de fer» et en bois m'est venue assez naturellement, mais l'incitation à travailler d'une manière abstraite m'est venue en vivant parmi, et en rencontrant, ceux qui travaillaient dans ce domaine. Je ne me souviens vraiment pas avoir jamais fait quelque chose avant cela que l'on pourrait appeler abstrait, mais il me semble que j'ai eu un ou deux mouvements dans cette direction, et qu'après avoir réfléchi à ce que donneraient les commentaires, j'ai décidé de ne pas le faire.

Comme les premiers artistes que j'ai connus dans ce domaine nouveau (pour moi) étaient des peintres, j'ai essayé de «le dire avec de la peinture» mais avant peu j'étais retourné à mes vieux amis, le bois, le fil de fer et la tôle de métal.

Les premières choses que j'ai faites étaient des combinaisons très simples de formes en nombre limité, et bientôt l'idée des corps célestes, des conditions atmosphériques, etc. sous une forme très simple, a été à la base de mes compositions. Alors j'ai pensé que les lois de la nature seraient plus étroitement respectées si les interrelations entre mes éléments étaient plus générales, j'ai donc articulé certains des supports en fil de fer, autorisant ainsi le mouvement. Ceci en retour me suggéra que le mouvement, en lui-même, pouvait être utilisé dans la composition, et j'ai alors commencé à fabriquer des «mobiles».

Mes couleurs, à cette époque, étaient très simples. Le noir et le blanc, l'un dominant l'autre, et une touche de rouge, fournissaient selon moi le contraste le plus fort.

La disparité – dans la forme, la couleur, la taille, le poids, le mouvement – est ce qui fait une composition, et si l'on y arrive, alors le nombre des éléments peut être limité.

La symétrie et l'ordre ne font pas une composition. C'est l'accident *apparent* dans la régularité, que l'artiste contrôle, et avec lequel il fait l'œuvre ou la manque.

Texte manuscrit inédit, 1943,
Archives of American Art,
Smithsonian Institution,
Agnes Rindge Claflin Papers

C'est plus ou moins comme résultat direct de ma visite à l'atelier de Mondrian en 1930, et la vue de tous ses rectangles de couleurs déployés sur le mur, que mon premier travail dans l'abstrait a été basé sur l'idée des relations interstellaires. Depuis lors il y a eu des variations à partir de ce thème, mais j'y suis toujours revenu, d'une manière ou d'une autre.

[...] Pour moi, la chose la plus importante dans la composition est la *disparité*. Ainsi, le noir et le blanc sont les couleurs fortes, avec une touche de rouge pour marquer l'autre angle d'un triangle qui n'est d'aucune manière équilatéral, isocèle ou rectangle. J'ai utilisé le jaune, et plus tard le bleu, pour varier cela toujours plus. Tout ce qui pourrait suggérer la symétrie est décidément indésirable, excepté peut-être quand un semblant de symétrie est utilisé dans un détail pour mettre en valeur l'inégalité du schéma général.

[...] Il y a aussi la possibilité d'utiliser le mouvement dans un objet comme partie de la conception et de la composition. La sculpture devient alors une machine, dans un sens, et en tant que telle il sera nécessaire de la concevoir *comme* une machine, de sorte que les parties mobile puissent se débarrasser d'une certaine maladresse. Même ces sculptures conçues pour être mues par le vent sont toujours des machines, et devraient être considérées en tant que telle, autant qu'esthétiquement.

Cependant l'élément mécanique ne doit jamais contrôler l'élément esthétique. Mieux vaut une mauvaise machine et une bonne sculpture.

«A Propos of Measuring a Mobile»,
texte manuscrit inédit, daté par l'artiste
du 7 octobre 1943, Archives of American
Art, Smithsonian Institution,
Agnes Rindge Claflin Papers

En 1951, Calder participe à un symposium organisé par le MoMA sur l'art abstrait. A cette occasion, il fait la déclaration suivante :

[...] Lorsque j'ai fait usage de sphères et de disques, j'ai désiré qu'ils représentent

plus que ce qu'ils sont en réalité. A peu près de la même façon que la terre est une sphère, mais est aussi entourée de mille éléments gazeux; qu'elle est surmontée de volcans et que la lune fait des cercles autour d'elle. De la même façon que le soleil est une sphère mais est également une source de chaleur intense dont l'effet est ressenti à de très grandes distances. Une balle de bois ou un disque de métal ne sont que des objets sans intérêt s'ils sont privés de ce quelque chose émanant d'eux.

Quand je prends deux cercle de fil de fer se coupant à angles droits, pour moi c'est une sphère; et lorsque je prends deux ou plusieurs feuillets de métal découpés en forme et assemblés en angles l'un avec l'autre, je sens qu'il y a là une forme pleine, peut-être concave, peut-être convexe qui emplit les angles

dièdres entre eux. Je n'ai pas une idée précise de ce que cela représente, je suis simplement sensible et pris par les formes qu'on peut voir effectivement.

Et puis il y a aussi l'idée d'un objet qui flotte, non supporté. L'utilisation d'un très long fil ou d'un long bras en forme de levier comme moyen de soutenir me paraît évoquer de la meilleure façon cette liberté à l'égard de la terre.

Sans titre in «What Abstract Art Means to Me», *The Museum of Modern Art Bulletin*, New York, n° 18, 1951
(Traduit de l'anglais in J. Alvard, R. Van Gindertael, *Témoignages pour l'art abstrait*, Paris, Editions Art d'Aujourd'hui, 1952)

Chez l'architecte Paul Nelson, à Paris en 1937, des œuvres de Calder, de Laurens, d'Héliou et de Giacometti.



Sartre et son mobile

«Je suis retourné à Paris en octobre 1946. Jean-Paul Sartre avait été au Mexique l'année précédente et sur le chemin du retour, pendant une halte à New York, il avait rendu visite à quelques artistes français. André Masson l'avait emmené nous voir à Roxbury et je l'avais revu à New York, où il était venu me rendre visite dans mon petit atelier. Je lui ai donné un oiseau mobile, taillé dans des plaques d'immatriculation du Connecticut – il n'y a rien de plus dur que ces plaques [...]. » Pour l'exposition Calder à la galerie Louis Carré, en 1946, Sartre écrit un texte à la fois poétique et incisif. Son mobile s'appelle Peacock et date de 1941.

S'il est vrai que la sculpture doit graver le mouvement dans l'immobile, ce serait une erreur d'apparenter l'art de Calder à celui du sculpteur. Il ne suggère pas le mouvement, il le capte; il ne songe pas à l'ensevelir pour toujours dans le bronze ou dans l'or, ces matériaux glorieux et stupides, voués par nature à l'immobilité. Avec des matières inconsistantes et viles, avec de petits os ou du fer blanc ou du zinc, il monte d'étranges agencements de tiges et de palmes, de palets, de plumes, de pétales. Ce sont des résonateurs, des pièges, ils pendent au bout d'une ficelle comme une araignée au bout de son fil ou bien ils se tassent sur un socle, ternes, rabattus sur eux-mêmes, faussement endormi; passe un frisson errant, il s'y empêtre, les anime, ils le canalisent et lui donnent une forme fugitive : un Mobile est né.

Un Mobile : une petite fête locale, un objet défini par son mouvement et qui n'existe pas en dehors de lui, une fleur qui se fane dès qu'elle s'arrête, un jeu pur de mouvement comme il y a de purs jeux de lumière. Quelquefois Calder se divertit à imiter une forme naturelle : il m'a fait don d'un oiseau de paradis aux ailes de fer; il suffit d'un peu d'air chaud qui le frôle en s'échappant par la fenêtre; l'oiseau se défripe en cliquetant, il se dresse, il fait la roue, il balance sa tête huppée, il roule et tangué et puis, tout à coup, comme s'il obéissait à un signe invisible, il vire lentement sur lui-même, tout éployé. Mais la plupart du temps il n'imité rien et je ne connais pas d'art moins menteur que le sien. La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien : il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes : ils sont, voilà tout; ce sont des absolus. En



L, «oiseau de paradis aux ailes de fer» que Sartre a possédé.

eux, la «part du Diable» est plus forte peut-être qu'en tout autre création de l'homme. Ils ont trop de ressorts, et trop compliqués, pour qu'une tête humaine puisse prévoir toutes leurs combinaisons, même celle de leur créateur. Pour chacun d'eux, Calder établit un destin général de mouvement et puis il l'y abandonne; c'est l'heure, le soleil, la

chaleur, le vent qui décideront de chaque danse particulière. Ainsi, l'objet demeure toujours à mi-chemin entre la servilité de la statue et l'indépendance des événements naturels; chacune de ses évolutions est une inspiration du moment; on y discerne le thème composé par son auteur, mais il brode dessus mille variations personnelles; c'est un petit air de jazz-hot, unique et éphémère, comme le ciel, comme le matin; si vous l'avez manqué, vous l'avez

perdu pour toujours. De la mer, Valéry disait qu'elle est toujours recommencée. Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle : toujours recommencé, toujours neuf. Il ne s'agit pas d'y jeter un coup d'œil en passant; il faut vivre dans son commerce et se fasciner sur lui. Alors l'imagination se réjouit de ces formes pures qui s'échangent, à la fois libres et réglées.

Ces mouvements qui ne visent qu'à plaire, qu'à enchanter nos yeux, ils ont pourtant un sens profond et comme métaphysique. C'est qu'il faut bien que la mobilité vienne de quelque part aux mobiles. Autrefois, Calder les alimentait avec un moteur électrique; il les abandonne à présent au milieu de la nature, dans un jardin, près d'une fenêtre ouverte, il les laisse vibrer au vent comme des harpes éoliennes; ils se nourrissent de l'air, ils respirent, ils empruntent leur vie à la vie vague de l'atmosphère. Aussi leur mobilité est-elle d'une espèce très particulière. Quoiqu'il s'agisse d'un ouvrage humain, ils n'ont jamais la précision et l'efficacité des gestes de l'automate de Vaucanson. Mais justement le charme de l'automate, c'est qu'il joue de l'éventail ou de la guitare comme un homme et que, cependant, le déplacement de sa main a l'impitoyable et aveugle rigueur des translations purement mécaniques.

Le mobile de Calder ondule, hésite, on dirait qu'il se trompe et qu'il se reprend. J'ai vu, dans son atelier, une batte et un gong suspendus très haut dans les airs; au moindre souffle, la batte poursuivait le gong qui tournait sur lui-même; elle prenait du champ pour frapper, s'élançait et passait à côté, comme une main maladroite et puis, au moment où l'on s'y attendait le moins, elle arrivait droit dessus et l'atteignait au centre, avec un bruit affreux. Et, d'autre

part, ces mouvements sont trop artistement agencés pour qu'on les puisse assimiler à ceux de la bille qui roule sur un plan raboteux et dont le parcours dépend uniquement des accidents du terrain. Ils ont une vie propre.

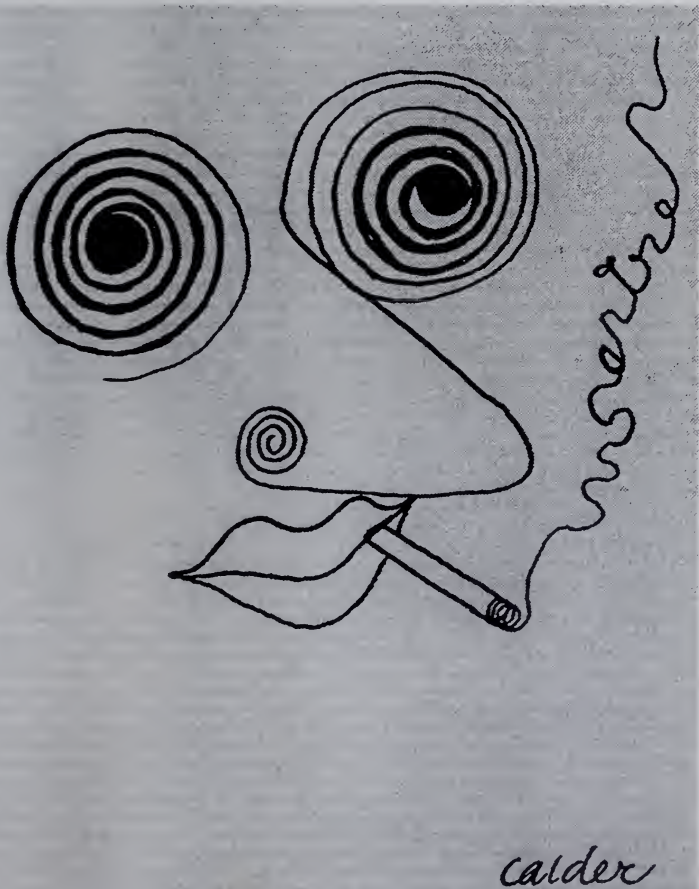
Un jour que je parlais avec Calder dans son atelier, un mobile qui, jusque là, était resté au repos fut pris, tout contre moi, d'une violente agitation. Je fis un pas en arrière et crus m'être mis hors de sa portée. Mais, soudain, lorsque cette agitation l'eut quitté et qu'il parut retombé dans la mort, sa longue queue majestueuse, qui n'avait pas bougé, se mit indolemment en marche, comme à regret, tourna dans les airs et me passa sous le nez. Ces hésitations, ces reprises, ces tâtonnements, ces maladroites, ces brusques décisions et surtout cette merveilleuse noblesse de cygne font des mobiles de Calder des êtres étranges, à mi-chemin entre la matière et la vie. Tantôt leurs déplacements semblent avoir un but et tantôt ils semblent avoir perdu leur idée en cours de route et s'égarer en balancement niais. Mon oiseau vole, flotte, nage comme un cygne, comme une frégate, il est un, un seul oiseau et puis, tout d'un coup, il se décompose, il ne reste que des tiges de métal parcourues de vaines petites secousses. Ces mobiles qui ne sont ni tout à fait vivants, ni tout à fait mécaniques, qui déconcertent à chaque instant et qui reviennent pourtant toujours à leur position première, ils ressemblent aux herbes aquatiques rebroussées par le courant, aux pétales de la sensitive, aux pattes de la grenouille décérébrée, aux fils de la Vierge, quand ils sont pris dans

S artre croqué par Calder à l'époque de leurs relations.

un courant ascendant. En un mot, quoique Calder n'ait rien voulu imiter – parce qu'il n'a rien voulu, sinon créer des gammes et des accords de mouvements inconnus – ils sont à la fois des inventions lyriques, des combinaisons techniques, presque mathématiques et, à la fois, le symbole sensible de la Nature, de cette grande Nature vague, qui gaspille le pollen et

produit brusquement l'envol de mille papillons et dont on ne sait jamais si elle est l'enchaînement aveugle des causes et des effets ou le développement timide, sans cesse retardé, dérangé, traversé, d'une Idée.

Jean-Paul Sartre, «Les mobiles de Calder», exposition *Alexander Calder. Mobiles. Stables. Constellations*, Galerie Louis Carré, Paris, 1946



Calder peut tout faire

L'œuvre de Calder ne se limite pas au catalogue de ses sculptures et des ses dessins, mais déborde sur la vie tout entière, dont il a façonné les aspects quotidiens. Il a transformé tout ce qu'il a touché. Des matériaux les plus banals, il a toujours vu l'utilité qu'il pouvait en tirer, et la beauté fruste qui l'accompagne.



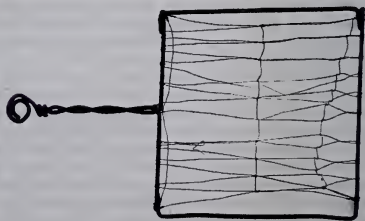
Peindre un avion. Tous les moyens sont bons à Calder pour mettre la peinture dans l'espace.

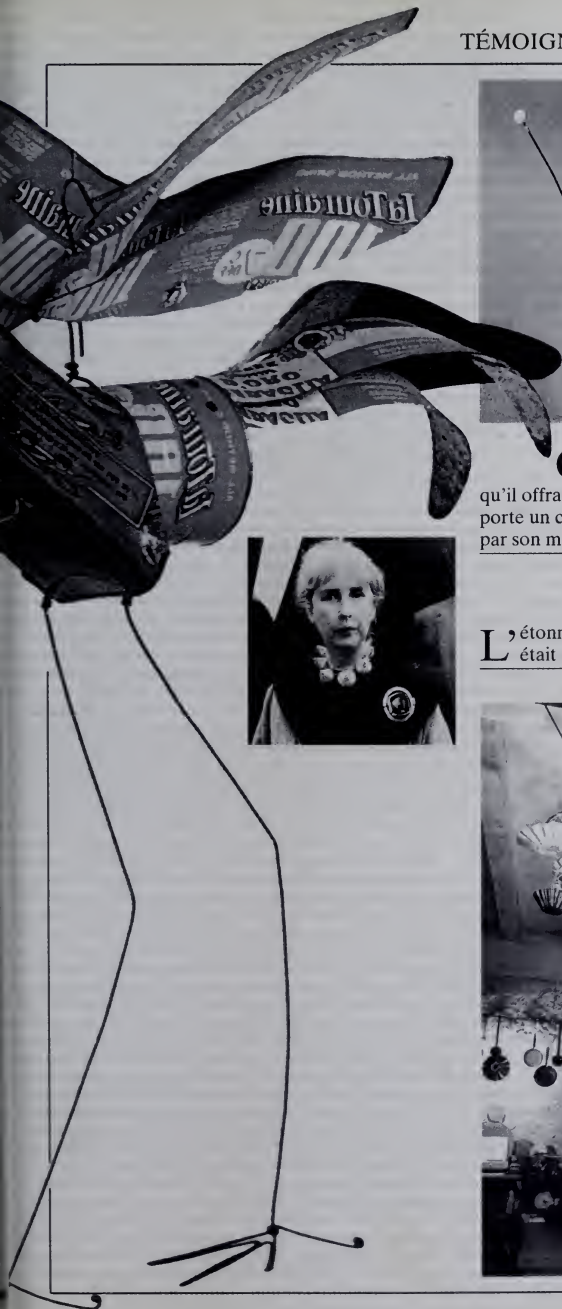
De simples boîtes de conserve, découpées et assemblées, prêtent leurs couleurs éclatantes à *La Touraine* (ci-contre).



Les bijoux de Calder (ci-dessus) offrent un fastueux répertoire de formes ornementales, de type primitif et archaïsant. Calder les a exposés à New York dès 1940.

Un grille-pain en fil de fer (ci-dessous), l'un des nombreux ustensiles de cuisine que Calder préférait fabriquer plutôt qu'acheter.





Calder a monté des dizaines de ces tout petit mobiles (ci-dessus) qu'il offrait à ses amis. Louisa Calder (à gauche) porte un collier et une broche confectionnés par son mari.



L'étonnant «lustre» de Saché (ci-dessous) était fait de vieux moules à gâteaux.



BIBLIOGRAPHIE

Sources

- Alexander Calder, *Animal Sketching*, New York, Dover, 1973 (éd. or., 1926).
- Alexander Calder, *Autobiographie*, Paris, Maeght, 1972 (éd. or., 1966).
- Margaret Calder Hayes, *Three Alexander Calders : A Family Memoir*, Middleburg (Vt.), Paul S. Eriksson, 1977 (rééd. New York, Universe Books, 1987).

Monographies et catalogues d'exposition

- James J. Sweeney, *Alexander Calder*, New York, The Museum of Modern Art, 1943 (éd. augmentée, 1951).
- *A Salute to Alexander Calder* (introduction par Bernice Rose), New York, The Museum of Modern Art, New York, 1969.
- H. H. Arnason, Ugo Mulas, *Calder*, Paris, Chêne, 1971.
- Collectif, «Hommage à Calder», *XX^e siècle*, Paris, numéro spécial, 1972.
- *Alexander Calder. A Retrospective Exhibition*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1974 (texte d'A. E. Elsen).
- *Calder*, Haus der Kunst, Munich & Kunsthau, Zurich, 1975 (texte de M. Besset).
- Jean Lipman, *Calder's Universe*, New York & Londres, Viking & WMAA, Thames & Hudson, 1976.
- David Bourdon, *Calder : Mobilist, Ringmaster, Innovator*, New York, MacMillan, 1980.
- Giovanni Carandente, *Calder*, Milan, Electa, 1983.
- *Alexander Calder : An American Invention*, Sheldon Memorial Art Gallery of the University of Nebraska, Lincoln, 1986 (texte de V. Kiechel).
- Michael Gibson, *Calder*, Paris, Hazan, 1988.
- *Alexander Calder. Sculpture of the Nineteen Thirties*, WMAA, New York, 1988 (texte de R. Marshall).
- Daniel Marchesseau, *Calder-intime*, Paris, Paris, Bibliothèque des Arts, Solange Thierry, 1989.
- Joan M. Marter, *Alexander Calder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- *Alexander Calder : die grossen Skulpturen, der andere Calder*, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1993.
- Arnaud Pierre, *Mouvement et réalité dans l'œuvre de Calder*, Université de Paris-Sorbonne,

Paris IV, 1995 (thèse dactylographiée non publiée).

- *Alexander Calder*, numéro spécial *Louisiana Revy*, Humlebaech (Dan.), septembre 1995.
- *Calder*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, éd. Paris-Musées, 1996.

Articles

- James J. Sweeney, «Alexander Calder : Movement as a Plastic Element», *Architectural Forum*, Vol. 70, n° 2, février 1939, pp. 8-25.
- Ellen Stone Coan, «The Mobiles of Alexander Calder», *Vassar Journal of Undergraduate Studies*, Poughkeepsie (N. Y.), Vassar College, Vol. XV, mai 1942, pp. 1-18.
- Mário Pedrosa, «Alexander Calder», in : *Arte Necessidade Vital*, Rio de Janeiro, Casa de Estudante do Brasil, 1949, pp. 85-142.
- G. T. Hellman, «Calder revisited», *The New Yorker*, New York, 22 octobre 1960.
- Cleve Gray, «Calder's Circus», *Art in America*, New York, Vol. 52, n° 5, octobre 1964.
- Robert Osborn, «Calder's International Monuments», *Art in America*, New York, Vol. 57, n° 2, mars-avril 1969.
- Franz Schulze, «A Refrain for Alexander Calder», *Artnews*, Vol. 76, n° 1, janvier 1977, p. 48.
- Joan Marter, «Alexander Calder at the Art Students League», *American Art Review*, n° 4, mai 1978, pp. 55-61 & 117-118.
- Joan Marter, «Alexander Calder : Cosmic Imagery and the Use of Scientific Instruments», *Arts Magazine*, Vol. 53, n° 2, octobre 1978, pp. 108-113.
- Joan Marter, «Alexander Calder's Stables : Monumental Public Sculpture in America», *The American Art Journal*, Vol. XI, juillet 1979, pp. 75-85.
- Lisa Liebmman, «Sun Rising in Calder», *Artforum*, Vol. XXV, n° 3, novembre 1986, pp. 122-128.
- Arnaud Pierre, «Mouvement et réalité dans l'œuvre de Calder», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n° 47, printemps 1994, pp. 57-75.

Catalogue raisonné

Alexander S.C. Rower prépare actuellement le catalogue raisonné de l'œuvre de Calder.

MUSÉOGRAPHIE

Ne sont ici cités que les principaux musées conservant des œuvres de Calder.

Espagne

- Barcelone, Fondation Joan Miró ; Museo de Arte Contemporaneo.
- Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Etats-Unis

- Chicago, Art Institute.
- Cincinnati, Cincinnati Art Museum.
- Hartford, Wadsworth Atheneum.
- Houston, The Museum of Fine Arts.
- Honolulu, Honolulu Academy of Arts.
- Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.
- Northampton, The Smith College Museum of Art.
- New York, The Museum of Modern Art ; The Solomon R. Guggenheim Museum ; The Whitney Museum of American Art.
- Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art.
- Pittsfield, The Berkshire Museum.
- Poughkeepsie, The Vassar College Art Gallery.
- San Francisco, Fine Arts Museum .

- Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden ; The National Gallery of Art.

France

- Grenoble, Musée de Grenoble.
- Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou.
- Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne.
- Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght.

Grande-Bretagne

- Edimbourg, The National Gallery of Modern Art.
- Leeds, Henry Moore Institute.
- Londres, The Tate Gallery.

Italie

- Venise, Peggy Guggenheim Collection.

Pays-Bas

- Amsterdam, Stedelijk Museum.

Suède

- Stockholm, Moderna Museet.

Suisse

- Bâle, Kunstmuseum.
- Zurich, Kunsthau.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE	OUVERTURE		
1 ^{er} plat Détail de <i>Mobile sur deux plans</i> , vers 1955, Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris et de <i>Fishbones</i> , 1939, MNAM, Paris. <i>Au centre, Tamanoir</i> , 1963. Archives Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.	1h Couverture du catalogue de l'exposition <i>Calder</i> , galerie Louis Carré, 1946.	Georges-Pompidou, Paris.	<i>hauteur</i> , 1928, bois, H. 74,5 cm. Coll. part.
2 ^e plat h <i>Calder à Saché</i> , vers 1970.	1b Détail d'une vue de l'atelier de Calder, New York, vers 1938.	6 <i>Grand Crinckly II</i> , 1973, 8 x 4,5 m.	12 Le père de Calder, Alexander Stirling Calder, devant le modèle de l'une de ses sculptures, <i>La Fontaine de l'énergie</i> , photographie, 1915.
2 ^e plat b <i>Crags and Critters</i> , Saché, vers 1975.	2-3 <i>Snowflurry</i> (détail), 1948, The Museum of Modern Art, New York.	6-7 <i>Mobile</i> , 1936, chronophotographie Herbert Matter, vers 1943.	13bg Calder entouré de sa mère (à gauche) et de sa sœur (à droite), à Pasadena, photographie, 1909.
Dos <i>La Négresse</i> (détail), vers 1929. Coll. part.	3h <i>Mobile</i> , 1936, chronophotographie Herbert Matter, vers 1943.	9 <i>La Croix du Sud</i> , 1970, 7 x 6 x 9 m, photographie prise sur le terre-plein de Saché. Ecole nationale des impôts, Paris (localisation actuelle).	13d <i>Man Cub</i> , sculpture d'Alexander Stirling Calder, représentant Calder enfant, 1902. Coll. part.
	4/5 <i>Mobile</i> , 1936, chronophotographie Herbert Matter, vers 1943.	10 <i>Le Cirque</i> (détail), 1926-1931, technique mixte. Whitney Museum of American Art, New York (voir 22-23).	14 Dessin au crayon, réalisé par Calder, 1907. Collection
	5d <i>Fishbones</i> (détail), 1939, MNAM, Centre	11 <i>Trois Hommes en</i>	

particulière, Etats-Unis.

15g Calder à l'âge de 22 ans, photographie. Archives particulières.

15h Calder devant l'une de ses toiles représentant un combat de boxe, photographie, vers 1925. Archives particulières, Etats-Unis.

16g Dessin de Calder publié dans *New Masses*, vol. 1, n° 3, juillet 1926.

16h, 16b, 17b «On a Sketching Stroll Through New York's Central Park», dessins publiés dans *The National Police Gazette*, vers 1925.

16-17h *Candy*, vers 1924, huile sur toile, 91,5 x 76 cm.

Collection particulière. Etats-Unis.

18h, 18b Page de garde d'*Animal Sketching*, publié en 1926.

19h-19b Dessins tirés d'*Animal Sketching*, publié en 1926.

20g «Les Jouets de Calder», article publié dans *Les Echos des Industries d'Art*, août 1927.

20b-21b *Miss Tamara*, 1927-1928, fil de fer et caoutchouc, le basset articulé du *Cirque* (Whitney Museum of American Art, New York) et son agrandissement pour Paul Fratellini, 1929 (localisation actuelle inconnue).

22h Carton d'invitation à une représentation du

Cirque, 30 juin 1937, crayon de couleurs sur carte de correspondance. Coll. part., Paris.

22b *Scène de cirque*, 1929, fil de fer, 122 cm.

Coll. part., New York.

22-23 *Cirque*, 1926-1931, fil de fer, bois, métal, tissu, papier,

cuir, corde, caoutchouc, bouchons, boutons,

boulons, clous et capsules, 157 x 239 x

239 cm. The Whitney Museum of American

Art, New York.

(Acquisition du Whitney of American

Art, avec les fonds d'une campagne de

souscription publique en mai 1982. La moitié

des fonds ont été offerts par le Robert

Wood Johnson Jr. Charitable Trust. La

majorité des autres dons ont été apportés

par the Lauder Foundation; The

Robert Lehman Foundation, Inc.; the

Howard and Jean Lipman Foundation,

Inc.; un donateur anonyme; The T. M.

Evans Foundation, Inc.; MacAndrews and

Forbes Group, Incorporated; the Der

Witt Wallace Fund. Incorporated; Martin

and Agneta Gruss; Anne Phillips; Mr. and

Mrs. Laurance S. Rockefeller; the Simon

Foundation, Inc.; Marylou Whitney;

Bankers Trust Company; Mr. and

Mrs. Kenneth N. Dayton; Joel and

Anne Ehrenkranz;

Irvin and Kenneth Feld; Flora Whitney

Miller. Plus de 500

personnes des 26 états des Etats-Unis et à

l'étranger ont participé à la campagne.)

24hg Calder devant une sculpture en fil de

fer, photographie, 1928. Archives

particulières.

24hd *Amédée Ozenfant*, 1930, fil de

fer. 60 x 40 x 37. Coll. part., Paris.

24b *L'Hôtesse*, 1928, fil de fer, H. 28 cm. The

Museum of Modern Art, New York.

25h Vue de la 3^e exposition de

l'Association artistique des Surindépendants,

25 oct.-24 nov. 1930, photographie Marc

Vaux.

25b *Portrait de Fernand Léger*, 1930,

fil de fer, 42 x 36 cm. Musée national

Fernand Léger, Biot.

26 *Joséphine Baker*, 1928-1929, fil de fer,

101 x 95 x 25 cm. Musée national d'Art

moderne (don de l'artiste en 1966),

Centre Georges-Pompidou, Paris.

26b Calder tenant suspendue la *Joséphine*

du MNAM, avant juin 1929, photographie.

27h *Joséphine* articulée, 1928-1929, fil

de fer, d'après *Paris-Montparnasse*, juin

1929.

27hg *Joséphine Baker*

l et Boxeur nègre en

haut-de-forme, fil de

fer, photographie

publiée dans *Les*

Echos des Industries

d'Art, août 1927.

Localisation actuelle inconnue.

27b *La Négresse*, vers 1929, fil de fer, 110 x

50 x 76 cm. Coll. part.

28 *Intérieur de cirque*, 1932, encre de chine,

48 x 35,5 cm. The Museum of Modern

Art, New York.

28-29 *Le Cheval*, 1928,

bois, 39,4 x 88,3 x 20,5 cm. The Museum

of Modern Art (don de Lillie P. Bliss, 1943),

New York.

29 *La Prise II*, 1932,

encre de Chine, 43 x 26 cm. The Museum of

Modern Art, New

York.

CHAPITRE II

30 *Mobile*, vers 1936,

bois et métal peints, photographie Herbert

Matter. Localisation

actuelle inconnue.

31 Calder dans son

atelier vers 19838,

photographie Herbert

Matter. Archives

Musée national d'Art

moderne, Centre

Georges-Pompidou,

Paris.

32hg *Composition*,

1930, huile sur toile,

45,7 x 68,6. Coll. part.,

New York.

32b *Sphérique* (*Musique de Varèse*),

1931, fil de fer et bois.

Localisation actuelle

inconnue.

33 *Arc*, 1931, fil de fer

et bois. Localisation

actuelle inconnue.

34-35 Vue de

l'exposition «Volumes.

Vecteurs. Densités»,

galerie Percier, Paris,

27 avril-9 mai 1931,

photographie M. Vaux.

35b <i>Densité (Extended Sphère)</i> , 1931, tiges de métal et bois, H. 23 cm. Coll. part., New York.	Institutions, Washington DC.	no localisée). Archives du Museum of Modern Art, New York.	Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.
36b <i>Sans titre (Mobile)</i> , 1932, bois et fil de fer, 180 x 110 x 120 cm. Museo de Arte Contemporaneo, Barcelone.	41hd <i>Cadre blanc</i> , 1934, bois peint, feuilles de métal, fil d'acier et moteur, 228 x 274 cm. Moderna Museet, Stockholm.	46 Calder entre sa <i>Fontaine de mercure</i> (aujourd'hui installée à la Fondation Miro, Barlone) et <i>Guernica</i> de Picasso, dans le pavillon espagnol de l'Exposition internationale des Arts et Techniques, 1937, photographie Hugo Herdeg.	52h Affiche de l'exposition <i>Calder</i> , organisée en 1943 au Museum of Modern Art, New York.
36-37h <i>Many</i> , 1931, encre sur carton, The Museum of Modern Art, New York.	41m Vue de l'exposition du Salon «1940», 15 janv.-1 ^{er} févr. 1932, photographie. Archives Gorin, Musée de Grenoble.	47h-47b Détails de la <i>Fontaine de mercure</i> , idem.	Archives du Museum of Modern Art, New York.
37hd <i>Sans titre (Mobile)</i> , 1933, tiges de métal et bois peint, 85 x 170. Coll. part.	42hg <i>Monde étrange</i> , 1933, gouache et encre de Chine. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.	48 <i>Mobile</i> , 1936, bois, métal et fil de fer peints, H. 155 cm. The Pace Gallery, New York.	52b <i>Lys de vertu</i> , 1945, feuilles de métal peint et fil de fer, 222 x 208 cm. Coll. part.
37b <i>Sans titre (Mobile)</i> , 1933, bois et fil de fer, 120 x 74 x 53 cm. Museo de Arte Contemporaneo, Barcelone.	42d <i>Cône d'ébène</i> , 1933, bois d'ébène, acier et fil de fer, 250 x 110 cm. Coll. part., New York.	48b Maison de Calder à Roxbury, Connecticut, photographie 1935 et 1938. Archives particulières.	53h <i>La Plume bleue</i> , 1948, feuilles de métal peint et fil de fer, 183 x 230 cm. Coll. part.
38g <i>Mobile</i> , vers 1932, fil de fer et bois peint, 22 x 24 x 9 cm Coll. part.	43h <i>Requin et baleine</i> , 1933, bois exotique, 98 x 102 x 16 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.	49h <i>Apple Monster</i> , 1938, bois et fil de fer, H. 170,2 cm, photographie Herbert Matter. Coll. part., Etats-Unis.	53b <i>Four Red Spots</i> , vers 1947, feuilles de métal peint et fil de fer, 137 x 135 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.
38-39 Calder dans son atelier, 14, rue de la Colonie, Paris, 1932, photographie Marc Vaux.	43mg Calder et sa femme, Louisa (au premier plan), en compagnie de Jean Hélion (debout à droite) et d'Anatole Jakovski (debout à gauche), photographie, vers 1933. Archives particulières.	50h <i>Mobile</i> , 1936, fil de fer et bois, photographie Herbert Matter. Localisation actuelle inconnue.	54 <i>Sunac V</i> , 1953, feuilles de métaux peint et fil de fer, 125 x 140 cm. Galerie Maeght, Paris.
39b <i>Crank-Driven Mobile</i> , 1931-1932, tôle peinte, fil de fer et bois, 58,4 x 62,2 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC.	44 Calder installant <i>Nine Discs</i> , 1936, photographie. Localisation actuelle inconnue.	50md <i>Constellation</i> , 1943, bois peint et tiges de fer, 78,7 cm. Collection particulière, New York.	55m <i>Araignée</i> , 1939, feuilles de métal peint et fil de fer, 203,2 x 224,8 x 94,7 cm. Museum of Modern Art, New York.
40hg <i>Mobile (Cadre rouge)</i> , 1932, tôle et bois peints, fil de fer, moteur, 200 x 250 cm. Localisation actuelle inconnue, d'après <i>Abstraction-Création</i> , n° 2, 1933.	45md <i>Steel-Fish</i> , 1934, métal peint, 284 x 384,5 cm. Coll. part.	51 <i>Fishbones</i> , 1939, tôles, baguettes, fils métalliques peints, 207,2 x 192 x 137,1 cm.	56b Calder (au centre), entouré de Herbert Matter, de Fernand Léger et de Martha Graham, lors de l'inauguration de l'exposition Calder au Museum of Modern Art, à New York en 1943, photographie.
40md Vue de l'exposition galerie Pierre Matisse, New York, 28 avril 1934, photographie. National Museum of American Art, Smithsonian	45h Croquis de «Mobile pour le Jardin», 1934 (œuvre		56 <i>Mobile</i> , 1941, feuilles de métal peint et fil de fer, 214 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venise.
			57 <i>Mobile sur deux plans</i> , vers 1955, métal peint et fil de fer, 200 x 120 x 110 cm. Musée

national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou.

CHAPITRE III

58 *Man*, 1967, acier inoxydable peint, 21,30 x 22 m. Belvédère du Parc des Îles, Montréal.

59 *Sans titre (Mobile)*, 1959, feuilles et tiges de métal peintes, 6,30 m d'envergure. Chase Manhattan Bank Art Collection, New York.

60 *Spirale*, 1957, acier inoxydable, 10 x 4 m. Siège de l'Unesco, Paris.

61 • 125, 1957, acier peint, 14 m d'env. Aéroport J. Kennedy, New York.

62 *Sans titre*, 1952, aquarelle, gouache et encre. Coll. part., France.

63 Construction du plafond acoustique du grand amphithéâtre de l'Université de Caracas, 1953, photographie.

64 *Petit Mobile*, 1947, photographie Herbert Matter. Localisation actuelle inconnue.

65h Photographie Herbert Matter de *Stabile* (œuvre non localisée) et *Spiny* (maquette, 1940, feuilles d'aluminium peint, 66 x 76,1 x 36,5 cm. The Museum of Modern Art, New York).

65m *Black Beast*, stable, 1940, tôle d'acier boulonnée et peinte, H. 266,7 cm, photographie Herbert Matter.

66 *Horns on Platforms*, 1951, métal peint. Coll. part., Etats-Unis.

66-67m *La Grande Vitesse* (modèle au 1/5^e) en cours de construction aux Etablissements Biémont, Tours.

67m *Tamanoir*, 1963, acier peint, photographie Ugo Mulas.

68-69 Calder à l'usine Carmen Segre Iron Works, Waterbury, Connecticut, photographie, 1964.

70-71 Calder aux Etablissements Biémont, Tours, 1965, photographie d'Ugo Mulas.

71h *Idem*.

72 *Araignée rouge*, 1975, acier peint, 15 x 25 x 15 m. La Défense, Paris.

73g *The Halebardeer*, 1971. Hanovre.

73d *Les Trois Pics*, 1963, acier peint, H. 12 m. Ville de Grenoble.

74h *Objet-Ballet*, 1936, bois et métal peints, fil de fer et moteur. Localisation actuelle inconnue.

74g *Danseurs et sphère*, 1936, bois et métal peints, fil de fer. Coll. part., Paris.

75h Rideau d'ouverture du spectacle *Work in Progress*, Opéra de Rome, 1968.

75m Scène finale du spectacle *Work in Progress*, Opéra de Rome, 1968.

76-77b *Crags and Critics*, sur le terre-

plein de l'atelier de Saché en 1975.

77h *Affreux*, 1966, aquarelle et encre. Coll. part., France.

77b *Siva*, 1965, acier peint. Hallmark Cards Inc., Kansas City.

78 *Ordinary* (détail), 1969. Coll. part.

79 Calder dans son atelier, Saché, vers 1970.

80 *Idem*.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

81 Calder installant son exposition à la galerie Maeght, 1954, photographie.

Archives Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou.

82 Le clown du *Cirque*, vers 1928, technique mixte. The Whitney Museum of American Art, New York.

83 *Monsieur Loyal*, figurine du *Cirque*, 1927, fil de fer et tissu. The Whitney Museum of American Art, New York.

84 Calder lors de l'une de ses représentations du *Cirque*, années 1940, photographie.

87 *Idem*.

88 *Mobile* ou *Object With Red Ball*, 1931-1932, métal, fil de fer et bois peint,

photographie Marc Vaux. Localisation actuelle inconnue.

89 *Sans titre*, 1935, pointe sèche in A. Jakovski, *24 Essais*, Paris, 1935.

90 *Mobile*, 1932, bois, moteur, photographie Marc Vaux reproduit

in *Mouvement*, juin 1933. Localisation actuelle inconnue.

91 *Mobile*, 1932, fil de fer et bois peints, moteur, photographie Marc Vaux.

Localisation actuelle inconnue.

92 Calder dans son atelier, New York, 1938. Archives Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pomidou, Paris.

94 *The Arc and the Quadrant*, 1931-1932, fil de fer et bois peints, moteur, 81,9 x 29,2 x 28,6 cm. The Berkshire Museum, Pittsfield (Mass.).

97 Vue de l'appartement de l'architecte Paul Nelson, bd Auguste Blanqui, Paris (au premier plan, *Demi-Cercle*, quart de cercle et sphère, 1936 [WMAA] et œuvres de Laurens, Miró, Héliot et Giacometti). Photographie Bruguère, 1937.

99 *Peacock*, 1941 (donné par Calder à Sartre en 1945). Coll. part.

101 *Sartre*, vers 1947, encre sur papier, 15 x 11,5 cm. Coll. part. 102bg *Flying Colors*, 1973, peinture sur avion DC-8, Compagnie Braniff International.

102md Vue de l'exposition *Calder Jewelry*, Willard Gallery, New York, 19 mai-6 juin 1940, photographie Fred Hamilton. Archives Musée national d'Art

moderne, Centre
Georges-Pompidou,
Paris.
102bd Grille-pain
réalisé par Calder.
Coll. part.

102-103 *La Touraine*,
fil de fer et boîte de
conserv. Coll. part.
103mg Louisa Calder,
vers 1960,
photographie Ugo

Mulas. Archives Musée
national d'Art
moderne, Centre
Georges-Pompidou,
Paris.
103hd *Minime*, vers

1958, métal peint,
8 x 6 cm. Coll. part.
103bd Intérieur
de la maison de
Calder, Saché,
vers 1970.

INDEX DES ŒUVRES DE CALDER

A

Affreux (Les) 77, 77.
Amédée Ozenfant 24.
Animal Sketching 18,
18, 19, 19.
Animobiles (série des)
76, 77.
Apple Monster 48, 49.
Araignée 55.
Araignée rouge (L') 72.

B

*Bayonets Menacing
a Flower* 65.
Black Beast 65, 65, 67,
69.
Black Widow 72
*Boxeur nègre en haut-
de-forme* 25.
Brass in the Sky 60.

C

Cadre 41.
Cadres (série des) 39.
Candy 16.
Circulation 35.
Cirque 21, 21, 22, 23,
24, 31, 75.
Cône d'ébène 42, 43.

Constellations (série
des) 35, 49, 49, 50.
Crab (The) 72
Crags and Critters 76,
76, 77, 77, 78.

D - E

*Democratic
Convention* 16.
Dots and Dashes 55.
El Sol Rojo 72.
Extended Sphere 35.

F

Féminité (ou *Kiki's
Nose*) 35.
Fernand Léger 24.
Fishbones 51.
Flamingo 72.
Fontaine de mercure
44, 45, 47.
Four Red Spots 53.
Four Arches 73.

G - H

Gémissement oblique
35.
Gibraltar 49.
Halebardeer (The) 73
Horns on Platforms 66.

Hôtesse 24.

J - K - L

Joséphine Baker 24, 27.
Kiki's Nose (ou
Féminité) 35.
Lanceur de poids 25.
Lys de vertu 53.

M

Man 72.
Mobile (1936) 48.
Mobile (1941) 55, 56.
Mobile international
55.
Mobile sur deux plans
57, 57.
Musique de Varèse 35.

N - P - Q

Négresse (La) 25.
Nine Discs 44, 44.
Nu debout 25.
Petit Mobile 64.
*Petite Boule avec
contrepoids* 37.
Plafond acoustique de
la Aula Magna,
Université de Caracas
62, 63.

Quatre Systèmes rouges
55.

R - S - T

*Red, White, Blue and
Black* 53.
Requin et baleine 43.
Scène de cirque 22.
Siva 77.
Space Drawings 28, 36.
Spiny 65.
Spirale 60, 60, 61.
Steel-Fish 44, 45.
*Stiff (The) (Le
Macchabée)* 17.
Sumac 54, 55.
Tamanoir 67.
Têtes et queues 71.
Triangles et arches 71.
Trois Pics (Les) 73.
*Twenty Leaves and an
Apple* 55, 60.

W

Whale 65.
*Wooden Bottle With
Hairs* 49.
Work in Progress 75,
75.

INDEX GÉNÉRAL

A - B

Abadie, Daniel 76.
Aberdeen 12.
Abstraction-Création
(mouvement) 39, 40.
Almaden (mines de
mercure) 44, 47.
American Institute of
Architects 63.
Applied Mechanics

(John Perry) 15.
Arp, Jean 43, 43, 56,
64.
Art Students League
16.
Aschan school (école
de la poubelle) 16, 17.
Aula Magna (grand
amphithéâtre de
l'Université de
Caracas) 62, 63.

Axis (revue) 45.
Balmer, Clinton 15.
Baltrusaitis, Jurgis 41,
76.
Barthes, Roland 13.
Berlin 24.
Besset, Maurice 66.
Biémont, Tours voir
Etablissements
Biémont 67, 71.
Biennale de Venise 62.

Bost, Pierre 23, 25.
Brassäi (Gyula Halasz)
49.
Breton, André 49.
Breuer, Marcel 60, 60,
63.
Bronx 18.
Buffet-Picabia,
Gabrielle 50, 57.
Bunshaft, Gordon
(architecte) 60, 63.

C

Cahiers d'Art (revue) 33, 41, 57.
 Calder, Alexander Milne 13.
 Calder, Alexander Stirling 12.
 Calder, Louisa, née James 42.
 Calder, Margaret, dite Peggy 12, 14, 16.
 Calder, Nanette, née Lederer 12.
Candide (revue) 22.
 Caracas 62.
Carrefour 57.
 Central Park 18.
 Chicago 73.
 Chicago, aéroport de 60.
 Cincinnati 55, 60.
 City Hall 12.
 Colle (galerie) 41.
 Congrès d'Architecture moderne 60.
 Connecticut 44, 44, 67.

D - E - F

Daumier, Honoré 25.
 Duchamp, Marcel 38.
Echos des Industries d'Art (Les) 20, 27.
 Ecosse 12.
 Elgar, Frank 57.
 Espagne 45, 47.
 Etablissements Biémont, Tours 67, 71.
 Etats-Unis 28, 29.
 Exposition internationale des Arts et Techniques 44.
 Exposition universelle, San Francisco 13.
Fauteur (Le) (Joan Miró) 45.
 Fierens, Paul 25.
 Flannagan, John 29.
Fontaine de l'énergie (Alexander Stirling Calder) 13.
 Fratellini, Albert 21.
 Fratellini, Paul 21.

G - H

Gash, Sebastián 40.
 Georges, Waldemar 25.
 Giacometti, Alberto 66.
 Gorin, Jean 41.
 Graham, Martha 55, 74.
Guernica (Pablo Picasso) 45, 47.
 Hélon, Jean 33, 37, 42, 43.
 Herdeg, Hugo (photographe) 47.
Horizons (Martha Graham) 74.
 Houston 55.

I - J - K

Idlewild, aéroport d'voir Kennedy Airport 60, 61.
 Ieronimo, Chippy 69.
 Jakoski, Anatole 42, 42, 43, 43.
 Johnson, Jack (boxeur) 25.
 Kandinsky, Paul 36, 56.
 Kennedy Airport, New York 60, 61.
 Kiesler, Frederick (architecte) 31, 41.
 Klaus Perls (galerie), New York 67.

L - M

La Défense, Paris 73.
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) 31.
 Le Havre 20.
 Léger, Fernand 31, 32, 33, 41, 49, 55, 74.
 Legrand-Chabrier (Legrand, André) 22, 83.
 Lodz (musée de) 37.
 Londres 20.
 Los Angeles 73.
 Louis Carré (galerie), Paris 57.
 Lucks, George 16.
 Madison Square Garden, New York 15.

Maeght (galerie), Paris 67, 76.

Magique circonstancielle (Brassai) 49.
 Magnelli, Alberto 49.
Man Cub (Alexander Stirling Calder) 13.
 Matter, Herbert 55, 65, 67.
 McBride, Henry (critique) 53.
 Médrano, cirque 21.
 Mexico 72.
 Miró, Joan 43, 43, 56, 60.
 MIT 63.
 Mondrian, Pietr 31, 32, 33, 41, 57.
 Montréal 72.
Montserrat (La) (Julio Gonzalez) 45.
 Moore, Mrs (collectionneur) 55.
 Morand, Paul 16.
 Morris, George L. K. 56.
 Mulas, Hugo 67.
 Musée de Lodz 37.
 Museum of Modern Art, New York 52, 52, 53, 53, 55.

N - O

National Gallery, Washington DC, 62.
National Police Gazette (revue) 17, 18.
New Masses (revue) 17.
 New York 15, 15, 16, 24, 29, 40, 41, 50, 52, 64, 67, 78.
New Yorker 79.
 Newman M. 63.
 Noguchi, Isamu 63.
 Noyes, Eliot 67, 69.
 Objet-ballet 74.
 Opéra de Rome 74, 75.

P - R - S

Panorama (Martha Graham) 74.
 Paris 20, 24, 40, 44, 60, 60, 67.

Paris-Montparnasse (revue) 25.

Patrie (revue) 22.
 Peggy Guggenheim, collection 55.
 Pei, Io Ming 63.
 Percier (galerie), Paris 33, 35, 37.
 Perry, John (ingénieur) 15.
Peuple espagnol suit un chemin qui conduit à une étoile (Le) (Alberto Sanchez) 45.
 Pevsner, Antoine 43.
 Picasso, Pablo 45, 47.
 Pierre (galerie) 43.
 Pierre Matisse (galerie) 41, 50, 50.
 Pinao, Renzo 63.
Point et ligne sur plan (Kandinsky) 36.
 Ramond, Edouard 25.
 Recht, Paul (journaliste) 43.
 Rome 74, 75.
 Roubillot 41.
 Roxbury (Connecticut) 44, 61.

S - T - U

Saarinen, Eero 63.
 Saché, atelier de 67, 67.
 Salon des Humoristes, Paris 21.
 San Francisco 13.
 Segre, Carmen 61, 61, 69.
 Séligmann 43.
 Sloan, John 16.
 Society of Independants Artists 17.
 Spolète, Italie 72.
 Stevens Institute of Technology 14.
 Sweeney, James Johnson 25, 52, 52, 53, 55.
 Tanguy, Yves 50.
 Tauber, Sophie 41.
 Terrace Plaza Hotel, Cincinnati 60.
 UNESCO, siège de l', Paris 60, 60, 67.

Université de Caracas 62.	Vaux, Marc 25. Venise 62. Vignon (galerie) 38, 41. Villa Brune, Paris 33. Villanueva, Carlos Raul (architecte) 62, 63. Washington DC 62.	Waterbury Ironworks 69. Waterbury, usine de 60, 61, 69. Watertown, usine de 69. Wehye (galerie) 29. Whitney Museum of	American Art, New York 78. <i>William Penn</i> (Alexander Milne Calder) 12.
V - W			
Van Doesburg, Théo 31.			
Van Dongen, Kees 25.			
Vantongerloo, G. 41.			

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

© Succession Calder/ADAGP 1996 pour l'ensemble des œuvres de Calder, y compris les reproductions fournies par les sources suivantes :

Archives Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris 1^{er} plat de couv. milieu, 1b, 13bg, 32hg, 32b, 33, 38/39, 59, 61, 67m, 70/71, 81, 92. Archives Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou/Fred Hamilton 102h. Archives Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou/Herbert Matter 31. Archives Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou/Ugo Mulas 103m. Archives Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou/Marc Vaux 88, 90. Archives du Museum of Modern Art, New York 45h, 52h. Cahiers d'Art 44, 63, 10, 74h. Cahiers d'Art/Hugo Herdeg 46. Cahiers d'Art/Herbert Matter 3h, 4/5, 7/8, 30, 48, 49h, 50hg, 56b, 64, 65h, 65m. Cahiers d'Art/Marc Vaux 25h, 34/35. Clovis Prévost, Hédouville 2^e plat de couv. haut et bas, 7, 66/67m, 76/77b, 78, 79, 80, 102/103m, 103hd, 103bd. Magnum 9, 102g, Magnum/René Burri 58, Magnum/Erich Lessing 73g, Magnum/Inge Morath 68/69, 77b. André Morin, Paris 73d. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris 1^{er} plat de couv., 5d, 26, 42h, 43h, 51, 57. Musée national Fernand-Léger, Biot/Jacques Mer 25m. The Museum of Modern Art, New York 2/3, 24b, 28, 28/29, 29, 36/37h, 49m, 55m, 65h. Courtesy The Museum of Modern Art, New York 35b. Courtesy Pace Wildenstein 48, 66. The Solomon R. Guggenheim 56. Whitney Museum American Art, New York 10, 22/23, 82, 83.

REMERCIEMENTS

L'auteur remercie toutes les personnes qui, à des titres divers, l'ont aidé dans ses recherches et la réalisation de cet ouvrage, en particulier Alexander S. C. Rower et les héritiers de l'artiste, et Daniel Marchesseau, conservateur en chef au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il remercie également Serge Lemoine, Daniel Abadie, Joan Marter, Françoise Levaillant, Pierre Vaisse, Bruno Foucart, ainsi que Gisèle Bellew, Maurice Besset, Paul Blanc, E. et E. Colas, Y. Biro et A. Batar, Giovanni Carandente, Christian Derouet, Christine Dorville, Yves de Fontbrune, Jacqueline Hélon, David Jenkins, F. de Lachèze, Tana Matisse, Rui Moreira Leite, Richard Marshall, Diego et Marguerite Masson, Christian Olivereau, Klaus Perls, Jean-Louis Prat, Gail Stavitsky, et tout particulièrement Véronique Hublot.

ÉDITION ET FABRICATION

DÉCOUVERTES GALLIMARD

DIRECTION : Pierre Marchand et Elisabeth de Farcy.

GRAPHISME : Alain Gouessant.

FABRICATION : Violaine Grare.

PRESSE ET PROMOTION : Valérie Tolstoï.

CALDER, LA SCULPTURE EN MOUVEMENT

ÉDITION : Caroline Larroche. MAQUETTE et MONTAGE PAO : Vincent Lever (Corpus) et Palimpseste (Tem. et Doc). ICONOGRAPHIE : Caroline Larroche et Alexandra Rose. LECTURE-CORRECTION : François Boisvion, Jocelyne Marziou et Catherine Lévine. PHOTOGRAVURE : A.E.C.



3 9999 03380 684 3

Table des matieres

I NAISSANCE D'UN ARTISTE II UN ART PUBLIC ET MONUMENTAL

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| 12 Jeux ingénieux | 60 Les sites de la sculpture |
| 14 Vers la peinture | 62 Défis techniques |
| 16 Dans les rues de New York | 64 Pontes et cornes |
| 18 La vérité du trait | 66 La face sombre |
| 20 Jouets articulés | 68 Calder à l'usine |
| 22 Un spectacle miniature | 72 Des géants de métal |
| 24 Calder caricaturiste | 74 Ballets mécaniques |
| 26 Joséphines | 76 «Craggs and Critters» |
| 28 Vers la simplification | 78 Du mouvement pour la vie |

II UNE NOUVELLE FORME DE SCULPTURE

- | | |
|---------------------------------|---|
| 32 «Travailler dans l'abstrait» | 82 L'ambiance du cirque |
| 34 A la galerie Percier | 88 Les premiers mobiles vus par la critique |
| 36 «Grand espace» | 92 Calder parle... |
| 38 Mouvements composés | 98 Sartre et son mobile |
| 40 Pures abstractions | 102 Calder peut tout faire |
| 42 L'art en mouvement | 104 Annexes |
| 44 Espaces libres | |
| 46 Une fontaine pour l'Espagne | |
| 48 Branches et racines | |
| 50 Astres et pétales | |
| 52 «L'âge du métal» | |
| 54 Au nom de la nature | |
| 56 La couleur dans l'espace | |

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

1/ L'Egypte oubliée • 2/ Les baleines • 3/ La saga de l'espace • 4/ Picasso • 5/ Le Mont-Blanc • 6/ La Longue Marche • 7/ Goya • 8/ La Vendée déchirée • 9/ Verdi • 10/ Galilée • 11/ Esclaves et négriers • 12/ Alexandre Dumas • 13/ Les Vikings • 14/ Les Peaux-Rouges • 15/ Le défi des pôles • 16/ Pompéi • 17/ Van Gogh • 18/ Malraux • 19/ Les fossiles • 20/ Les Mayas • 21/ Sur des mers inconnues • 22/ Mahomet • 23/ Montaigne • 24/ L'écriture • 25/ Vers l'Ouest • 26/ Le ciel • 27/ Alexandre le Grand • 28/ Le Mont-Saint-Michel • 29/ Brésil, épopée métisse • 30/ Les galères • 31/ L'homme réparé • 32/ Le sang • 33/ Les Aztèques • 34/ La fièvre de l'or • 35/ Le cinématographe • 36/ Degas • 37/ Les Incas • 38/ L'île de Pâques • 39/ Wagner • 40/ L'Amazonie • 41/ Mozart • 42/ A vos plumes, citoyens ! • 43/ La Bounty • 44/ Rodin • 45/ Pirates et flibustiers • 46/ David • 47/ Les architectes de la liberté • 48/ La révolution des savants • 49/ Gauguin • 50/ Gandhi • 51/ Berlioz • 52/ Comment la terre • 53/ Marco Polo • 54/ Villa, Zapata et le Mexique en feu • 55/ Cézanne • 56/ La Rome antique • 57/ Les sorcières • 58/ Le siècle de Louis XIV • 59/ Le triomphe des arcs • 60/ Mémoires du Louvre • 61/ Versailles • 62/ La tour Eiffel • 63/ Les Gallo-Romains • 64/ Angkor • 65/ Voltaire • 66/ Rousseau • 67/ Le langage des signes • 68/ Carpeaux • 69/ Les dinosaures • 70/ Chopin • 71/ Bagnes et forçats • 72/ La presse • 73/ Velázquez • 74/ Des guerres de Religion à la Fronde • 75/ Les paquebots • 76/ Rembrandt • 77/ Les temples de l'opéra • 78/ Dans la nuit des abysses • 79/ Freud • 80/ La Renaissance • 81/ Le Tour de France • 82/ Les sports américains • 83/ Le football • 84/ La Grèce antique • 85/ La Nouvelle-Calédonie • 86/ Naissance de la Grèce • 87/ Le chef d'orchestre • 88/ La Bibliothèque nationale • 89/ Les Etrusques • 90/ William Penn et les quakers • 91/ Newton • 92/ La grenouille • 93/ Les éléphants • 94/ Le faucon • 95/ Le rêve cistercien • 96/ Champollion • 97/ De l'Indochine au Viêt-Nam • 98/ Le Néolithique • 99/ Le Japon • 100/ L'Encyclopédie • 101/ De Gaulle • 102/ Rimbaud • 103/ La Gaulle retrouvée • 104/ Byzance • 105/ Le chat • 106/ Beethoven • 107/ L'escrime • 108/ Seurat • 109/ Les surréalistes • 110/ Les missions jésuites • 111/ Le sel • 112/ Le tennis • 113/ Les volcans • 114/ L'épopée du jazz /1 • 115/ L'épopée du jazz /2 • 116/ Bach • 117/ Les sources du Nil • 118/ Les momies • 119/ Jules Verne • 120/ Christophe Colomb • 121/ Le fer • 122/ L'électricité • 123/ La poste • 124/ Les loups • 125/ Les abeilles • 126/ Shakespeare • 127/ Les sports d'hiver • 128/ Rollermania • 129/ Les Croisades • 130/ Les Scythes • 131/ Monet • 132/ Toulouse-Lautrec • 133/ Les jeux olympiques • 134/ Le cirque • 135/ Le carnaval • 136/ Guimard • 137/ Stendhal • 138/ La perspective • 139/ Le crime à l'écran • 140/ Hollywood • 141/ L'histoire au cinéma • 142/ Barcelone • 143/ L'Afrique du Sud • 144/ La tauromachie • 145/ Les Arts déco • 146/ Marianne • 147/ L'école • 148/ Sissi • 149/ Rossini • 150/ Balzac • 151/ l'univers • 152/ La sirène • 153/ Le Douanier Rousseau • 154/ Géricault • 155/ Lawrence d'Arabie • 156/ Vivre sous l'Occupation • 157/ La guerre de Sécession • 158/ Les Celtes • 159/ Darius • 160/ Le rock • 161/ Les vampires • 162/ Le billard • 163/ La loi du ring • 164/ Le rugby • 165/ Matisse • 166/ La bourse • 167/ Le suffrage universel • 168/ La police • 169/ Titien • 170/ Jésus • 171/ La mort • 172/ Carthage • 173/ Pont-Aven • 174/ Compostelle • 175/ Croussas • 176/ Bergman • 177/ Renoir • 178/ Vuillard • 179/ Le Corbusier • 180/ Les cathédrales • 181/ Rabelais • 182/ L'homme et la Forêt • 183/ Cléopâtre • 184/ La mine de charbon • 185/ Le corps • 186/ Miró • 187/ L'invention des musées • 188/ Les divas • 189/ Les premiers chrétiens • 190/ Le Vaudou • 191/ La Mésopotamie • 192/ Le téléphone • 193/ Einstein • 194/ Bouddha • 195/ Le palais de la Découverte • 196/ Soliman • 197/ Charles-Quint • 198/ Jeanne la Pucelle • 199/ Humboldt • 200/ Les utopies • 201/ Les Palestiniens • 202/ Le débarquement • 203/ Manet • 204/ New York • 205/ Saint-Petersbourg • 206/ Femmes et religions • 207/ Les jardins • 208/ Le tunnel sous la Manche • 209/ Jean Renoir • 210/ Les acteurs français • 211/ La franc-maçonnerie • 212/ Les émigrants • 213/ L'affaire Dreyfus • 214/ La Libération de Paris • 215/ L'homme avant l'homme • 216/ Tombouctou • 217/ Périclès • 218/ Les Tsiganes • 219/ L'Assemblée nationale • 220/ Jaurès • 221/ L'École normale supérieure • 222/ Le Conservatoire des Arts et Métiers • 223/ Au temps de l'impressionnisme • 224/ La Gaumont • 225/ Schubert • 226/ Le défi humanitaire • 227/ La météo • 228/ A table • 229/ La peste • 230/ Babylone • 231/ Derain • 232/ Le cheval • 233/ Poussin • 234/ La radio • 235/ Louis Pasteur • 236/ La Shoah • 237/ Les Réformes • 238/ Le Palais de justice • 239/ La mode • 240/ La Fontaine • 241/ Chagall • 242/ L'architecture de la Renaissance • 243/ Brancusi • 244/ La Seconde Guerre mondiale • 245/ Charles Chaplin • 246/ Les ateliers du 7^e Art /1 • 247/ Les ateliers du 7^e Art /2 • 248/ La bombe atomique • 249/ Le Museum d'histoire naturelle • 250/ Schliemann • 251/ L'O. N. U. • 252/ Purcell • 253/ Madame de Sévigné • 254/ Caravage • 255/ Les Compagnons • 256/ Les châteaux-forts • 257/ Zola • 258/ Le Western • 259/ La civilisation romaine • 260/ Les Templiers • 261/ L'Institut de France • 262/ Le Conservatoire de musique • 263/ La Commune • 264/ Les routes du ciel • 265/ La famine en Irlande • 266/ L'archéologie sous marine • 267/ La course automobile • 268/ Les Mérovingiens • 269/ L'histoire des papes • 270/ La 2 CV • 271/ Courbet • 272/ Che Guevara • 273/ La bande dessinée • 274/ Le rap • 275/ Le Front populaire • 276/ Ebla • 277/ Corot • 278/ Beaumarchais • 279/ Cendrars • 280/ Internet • 281/ La médecine d'urgence • 282/ Le CEA • 283/ Le Printemps de Bourges • 284/ L'héraldique • 285/ L'aventure mystique • 286/ En route ! • 287/ Bacon • 288/ L'invention du tourisme • 289/ Calder



Après avoir été l'animateur d'un cirque de figurines miniatures et dessiné dans l'espace avec du fil de fer, Calder a inventé l'une des expressions les plus neuves et les plus audacieuses de la sculpture du ^{xx}e siècle : le mobile. Des formes abstraites en suspension décrivent dans l'espace la danse des planètes ou évoquent la faune et la flore naturelles. Ces constructions aériennes trouvent bientôt un pendant de poids avec les stables, géants de métal posés au sol. Avec eux, Calder est devenu l'un des principaux créateurs d'art public et monumental du siècle. Dépassant le mythe tenace de l'artiste-enfant et du génial bricoleur, Arnould Pierre montre l'importance historique des inventions de Calder, dont il retrace la genèse et qu'il situe à leur véritable place : une des toutes premières.



Une analyse de l'œuvre d'Alexander Calder, à travers documents d'archives, photos d'atelier, vues d'expositions, et près de 100 œuvres reproduites. En tout 128 illustrations. Et des témoignages de critiques, d'écrivains, de l'artiste lui-même.



A 53383

ISBN : 2-07-053383-2

PARIS
musées



catégorie **4**